REALE ACCADEMIA

DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

SOCIETÀ REALE DI NAPOLI

ATTI

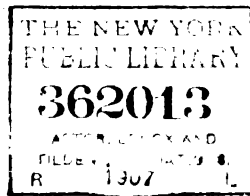
DELLA REALE ACCADEMIA

DI

ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

VOLUME XXIV.

1906.

NAPOLI
STAB. TIPOGRAFICO DELLA R. UNIVERSITÀ
Ditta A. Tessitore & C.i
1906.

Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti

Anno 1906.

UFFICIO DI PRESIDENZA

Nicola Breglia, *presidente.*
Emidio Martini, *vice-presidente.*
Michele Kerbaker, *segretario.*
Antonio Sogliano, *tesoriere.*

SEZIONE DI ARCHEOLOGIA

SOCI ORDINARI RESIDENTI

1. Giulio de Petra — 3 luglio 1877.
Pallonetto S. Chiara 8.
2. Gennaro Aspreno Galante — 8 aprile 1885.
S. Giovanni in Porta 15.
3 Antonio Sogliano — 6 novembre 1888.
Strada Avvocata a Piazza Dante 15.
4. Emidio Martini — 31 dicembre 1896.
Via Duomo 205.
5. Ettore Pais — 4 aprile 1900.
Villa Cappella Posillipo.
6. . . . .
7. . . . .

SOCI ORDINARI NON RESIDENTI

8. Domenico Comparetti — 14 maggio 1889.
Firenze.

9. Ersilia Caetani Lovatelli — 11 dicembre 1894.
Roma.
10. Elia Lattes — 11 dicembre 1894.
Milano.

SOCI STRANIERI

1. Augusto Mau — 21 maggio 1889.
Roma.
2. Giorgio Perrot — 17 gennaio 1899.
Parigi.
3. Francesco Buecheler — 3 gennaio 1906.
Bonn.

SOCI CORRISPONDENTI NAZIONALI

1. Emilio Stevens — 20 maggio 1890.
Napoli.
2. Antonino Salinas — 5 luglio 1890.
Palermo.
3. Eduardo Brizio — 10 febbraio 1891.
Bologna.
4. Felice Barnabei — 15 dicembre 1891.
Roma.
5. Ettore de Ruggiero — 30 dicembre 1892.
Roma.
6. Paolo Orsi — 31 dicembre 1895.
Siracusa.
7. Giovanni Patroni — 31 dicembre 1901.
Pavia.

SEZIONE DI LETTERATURA

SOCI ORDINARI RESIDENTI

11. Alfonso Capecelatro — 20 novembre 1883.
Oratorio dei Gerolomini.

12. M i c h e l e K e r b a k e r — 11 dicembre 1884.
Via Sammartino 2° palazzo Marone, Vomero.
13. B o n a v e n t u r a Z u m b i n i — 16 ottobre 1887.
Portici, Via Cassano 2.
14. G i u s e p p e d e B l a s i i s — 13 novembre 1889.
Corso Vittorio Emanuele 445.
15. E n r i c o C o c c h i a — 18 maggio 1893.
Via Duomo 50.
16. F e r d i n a n d o F l o r e s — 12 giugno 1900.
Pallonetto S. Chiara 15.
17. F i l i p p o P o r e n a — 26 dicembre 1901.
Portici Villa Grosso.

SOCI ORDINARI NON RESIDENTI

18. P a s q u a l e V i l l a r i — 1 settembre 1887.
Firenze.
19. G i o s u é C a r d u c c i — 10 dicembre 1889.
Bologna.
20. G r a z i a d i o A s c o l i — 20 dicembre 1892.
Milano.

SOCI STRANIERI

4. A d o l f o T o b l e r — 20 dicembre 1892.
Berlino.
5. U l r i c o W i l a m o w i t z — 3 Gennaio 1906.
Berlino.

SOCI CORRISPONDENTI NAZIONALI

8. G i u s e p p e d e l G i u d i c e — 20 giugno 1887.
Napoli.
9. F r a n c e s c o A c r i — 19 aprile 1887.
Bologna.
10. G i r o l a m o V i t e l l i — 20 dicembre 1892.
Firenze.

11. Pio Rajna — 20 dicembre 1892.
Firenze.
12. Alessandro d'Ancona — 31 dicembre 1895.
Pisa.
13. Attilio Hortis — 15 dicembre 1896.
Trieste.
14. . . . .

SEZIONE DI BELLE ARTI

SOCI ORDINARI RESIDENTI

21. Nicola Breglia — 7 maggio 1895.
Trinità degli Spagnuoli 31.
22. Paolo Vetri — 15 maggio 1900.
Via S. Carlo alle Mortelle 7.
23 Edoardo Dalbono — 21 maggio 1901.
Strada Monteoliveto 70.
24. Francesco Jerace — 10 febbraio 1903.
Rione Amedeo 140.
25. Giuseppe Martucci — 20 dicembre 1904.
S. Sebastiano 16.
26. . . . .

SOCI ORDINARI NON RESIDENTI

27. Giulio Monteverde — 10 dicembre 1889.
Roma.
28. Ettore Ferrari — 15 dicembre 1896.
Roma.
29. Franc. Paolo Michetti — 15 maggio 1900.
Francavilla a Mare.
30. Arrigo Boito — 4 febbraio 1902.
Milano.

SOCI STRANIERI

6. Lorenzo Alma Tadema — 19 aprile 1887.
Londra.
7. René de St. Marceau — 3 gennaio 1906.
Paris.
8. José Villegas — 3 gennaio 1906.
Madrid.

SOCI CORRISPONDENTI NAZIONALI

15. Francesco Jacovacci — 20 dicembre 1891.
Roma.
16. Filippo Prosperi — 20 dicembre 1891.
Roma.
17. Camillo Miola — 4 febbraio 1902.
Napoli.
18. Gherardo Rega — 8 febbraio 1904.
Napoli.
19. Lorenzo Perosi — 3 gennaio 1906.
Roma.
20. Giuseppe Pisanti — 15 giugno 1906.
Napoli.

PARTE PRIMA

SUL

CONCETTO DI RAZZA UMANA

OGGI POSSIBILE IN GEOGRAFIA

MEMORIA LETTA ALL'ACCADEMIA

DAL SOCIO

FILIPPO PORENA

A distinguere e classificare i diversi aggregati della specie umana intendono tre scienze: l' Antropologia, l'Etnografia, la Glottologia. L'Antropologia fonda le sue distinzioni e classificazioni sulle qualità inerenti agli uomini, principalmente sui caratteri corporei, e cerca di stabilire unità *somatiche*, cioè, più propriamente *varietà*, o, come più ordinariamente si dice, *razze*. L'Etnografia ha per guida le manifestazioni esteriori dell' attività umana, secondo le specialità delle quali discerne unità e aggruppamenti *culturali*, cioè, *tribù* o *popoli* d' analoga forma, o pari grado, di produzione materiale e spirituale. La Glottologia, sui rapporti lessicali, grammaticali e fonetici, mira a comporre unità e complessi *idiomatici*, cioè, *famiglie* linguistiche.

Tutto ciò sta benissimo come proposito teorico. Ma come esecuzione pratica è solo la Linguistica che sia riuscita ad attuare il suo compito, o almeno a condurlo tanto avanti nell' uniformare i suoi metodi e nel coordinare secondo questi i fatti raccolti, alla soluzione de' suoi problemi, da poter presentare la sua opera come un vero corpo di dottrina. Mettendo qui da parte l' Etno-

grafia, l'Antropologia, dalla sua nascita e dal suo battesimo a oggi, trovasi ancora al punto di non saper ben definire il possibile quesito da proporsi e di non possedere un criterio certo per rispondervi.

Prescidendo dai presentimenti e dalle intravvedute che, come ogni altra, precedettero anche la vera e propria considerazione antropologica, questa prese primamente corpo nell' opera del Blumenbach 1). In essa si posero a fondamento per la costituzione delle razze alcuni gruppi di caratteri somatici, cioè: il colore della pelle, la lunghezza o brevità del cranio, il contorno e i rilievi del volto, la massa e le qualità dei capelli, la statura, la proporzione delle membra, e altri connotati, che corrispondendo, o facendosi un po' corrispondere, a determinate regioni, portarono alla divisione e denominazione delle cinque razze: bianca, o caucasica; gialla, o mongolica; nera, o etiopica; rossa, o americana; nerastra o malese. Tale sistema fu, potrei dire, universalmente accettato, ed è ancora il volgare e tralatizio presso tutti quelli che cercano soltanto un prospetto purchè sia, da imparare a memoria; ripetuto, perciò, nei compendii e manuali per le scuole, e illustrato dalle tavole e dalle figurine dei musei didattici.

Ma a più o meno screditarlo presso gli scienziati e gli studiosi valse l'aver fin da principio osservato, e poi sempre meglio chiarito, in seguito di ricognizioni più diligenti su popolazioni di paesi già noti, e più su quelle di molte plaghe della Terra posteriormente esplorate, che parecchi dei caratteri attribuiti come distintivi alle singole razze non ricorrono di fatto nella costoro totalità, ed altri se ne trovano dissociati fuori delle rispettive, o scambiati anche fra di esse. E tutto questo va inteso fra tribù e tribù, fra popolo e popolo; giacchè non è a dire delle variazioni individuali, così frequenti e molteplici, da dover ritenere che in Antropologia l'attribuire un carattere qualunque, anche dei vantati come più discriminativi, a una popolazione, importa solo che in essa ascenda a una ragguardevole percentuale.

1) *De generis humani varietate nativa;* Göttingen, 1795.

In vista di tali incertezze e deficienze si presero due vie: insistere nel metodo del BLUMENBACH, elaborandolo coll'eliminare giusto que' caratteri che si erano riscontrati non comuni a tutti i componenti della razza medesima, o promiscui fra le diverse, e coll' aggiungere altre razze secondarie che si mostrassero irreduttibili allo schema di ognuna delle cinque principali; o, invece, abbandonarlo addirittura e cercare la base di classificazione in un unico carattere, semplice e preciso, per cui questa riuscisse più sicuramente fondata e più assolutamente discretiva. Gli etnologi e i geografi si attennero di preferenza alla prima, gli antropologi, alla seconda.

Ma se si consideri il prospetto in cui si è da ultimo incarnato il primo sistema, quale viene offerto nel *Manuale* dell' accuratissimo WAGNER *(Ermanno)* 1), noi vi troviamo ancora notevoli le ambiguità e le incongruenze, quella sopra ogni altra di contrapporre ragioni geografiche e linguistiche ad antropologiche, in una classificazione che da queste si denomina, e dovrebbe perciò essere esclusivamente costituita. Così in essa la razza bianca comprende popolazioni di colore differentissimo, dai veramente bianchi dell' Europa settentrionale, fino agli Abissini, ai Nubiani e ad altri popoli dell' Africa orientale, scurissimi, o addirittura neri, e ciò in considerazione del loro posto e delle loro lingue. La stessa razza bianca non presenta alcuna uniformità nelle forme craniali, e in essa s' includono indifferentemente popoli dolicocefali, mesocefali e brachicefali. La razza gialla difetta pure di omogeneità nella pigmentazione, che in molti dei suoi popoli tende, con diverse tonalità, ad altro colore. La rossa, in fatto giallo-bruna 2), presenta tutti i tipi craniali; il naso arcuato non vi è poi così generalmente diffuso; l' unico carattere veramente universale lo ha nei capelli distesi, comune, però, coi gialli. La razza malese poco si

1) *Lehrbuch der Geographie;* Hannover, 1903, pag. 694.

2) Il preteso colore rossastro, che diè occasione al nome, e che riscontrasi solo in alcune tribù dell' America del Nord, si sa oggi che proviene da una tintura artifiziale.

distingue pel colore dai mongolici più scuri o dai negri più chiari; non ha uniformità nei cranii, brevi, nei Malesi proprii, lunghi, nei Polinesi. I Papua, gli Australiani, i Dravida mal si differenziano dai negri per la colorazione, non essendo ben discernibili gl' indicati passaggi dal bruno al giallo scuro, al fuligginoso, all'olivastro, ecc.; a separarli gli uni dagli altri non resta quasi che la capigliatura, più o meno grossa, più o meno lunga, più o meno increspata o ricciuta; e neppur questo può dirsi degli Australiani, di cui, per avventura, quelli più settentrionali hanno i capelli quasi distesi. E vi sarebbe ancor dell' altro a notare.

I caratteri singoli sui quali si è tentato di costituire le razze sono: il colore della pelle, la capigliatura, la configurazione del cranio.

Fin dal 1817, il Cuvier prese per unica guida la pigmentazione, e distinse l' umana specie in tre sole razze: bianca, gialla, nera. Fu, in sostanza, un ritorno alla classificazione riconosciuta fin dagli Egiziani della XIX^a^ dinastia; come risulta da una pittura pubblicata dal Lepsius, in cui i portatori dei tributi al Faraone sono figurati altri chiari, altri giallastri, altri neri. Ma questa era soltanto la materiale rappresentazione d'un fatto, semplificato coll'astrarre da tutte le sue effettive gradazioni e variazioni, contro l'esclusivo valore del quale reclamavano tante altre differenze negli stessi caratteri corporei e infiniti altri rapporti geografici, etnografici, linguistici, che rivelavano, o almeno facevano presumere, delle affinità tra popoli da quella tripartizione disgiunti, e, molto più, delle eterogeneità tra popoli appaiati da quella poco più che immaginaria parvenza.

Giacchè, interrompendo quanto più brevemente ci è dato, questa nostra riassuntiva esposizione, il riferirsi troppo reciso del Cuvier a un solo dato puramente visibile ed esterno, che interdiceva ogni razionale più intima indagine a una nuova direzione della mente umana, in cui andavasi ingenerando la coscienza, o, se vuolsi, la presunzione, di dottrina, riuscì appunto a suscitare l'attenzione sulla natura e sull'intento dell'opera che si era intrapresa. L'Antropologia, nell'enumerazione delle razze umane, mirava solo

a una cernita empirica degli uomini secondo connotati esteriori, ovvero anche e principalmente a risalire dalla fattane certificazione alle ragioni della loro origine e del loro stato attuale? Il termine stesso di *razza* preconizzava il secondo scopo.

La Biologia intende per razze o varietà i gruppi differenziatisi in una specie per isolamento spaziale. Secondo la teoria, che va sempre più accreditandosi, di MORITZ WAGNER (1), la varietà si costituì per il separarsi di un piccolo nucleo, fosse pure di una semplice famiglia o coppia, dal resto della medesima specie, in una regione appartata, nel quale le variazioni individuali, rinforzate e sviluppate coll' adattamento al nuovo ambiente, si, perpetuarono ereditariamente, e gli dettero un aspetto e un' impronta nuovi e proprii. Il concetto di razza inchiude, quindi, essenzialmente l'identità genetica. Ora, qui appunto sta l'insuperabile difficoltà dell' Antropologia di fronte alla Fitologia e alla Zoologia. Le varietà animali (consideriamo in ispecie queste perchè più analoghe all' Uomo) si propagano e diffondono assai più debolmente e, potrebbe dirsi, più regolarmente delle umane. Gli animali non sono socievoli; essi trasmigrano ognun da sè, e, anche se in torme, indipendenti l'uno dall'altro, formanti solo transitoriamente famiglie, che poi, cresciuti i piccoli, si dissolvono. L'Uomo, al contrario, è socievole, e vive in agglomerazioni numerosissime, in cui analogamente si sviluppano differenze somatiche, per la produzione del dissimile e per l' eredità che lo rende persistente. Ma tali associazioni, dopo formatesi, se per un tempo poterono restare disgiunte, quando la Terra più fittamente si popolò, questo divenne impossibile. L'Uomo è infinitamente più mobile di qualsiasi altro animale, il più agevolmente cosmopolita e, purtroppo, l'unico che miri a sfruttare gli altri individui o aggregati della sua stessa specie. Così dovette succedere che la Terra presto divenisse piccola per le emigrazioni di lui, e che le diverse sue razze iteratamente e scambievolmente s'invadessero e compenetrassero, incrociandosi e modificandosi fra loro, e dando luogo dovunque a forme

(1) *Die Entstehung der Arten durch räumliche Sonderung;* Basel, 1889.

miste e in se stesse eterogenee. Ormai tutti si è persuasi che non si trovi più e in nessun luogo alcuna razza pura (1). Gli è perciò che il compito di rintracciare le varietà umane sia senza paragone più arduo che non quello di sceverare le zoologiche. Il zoologo, procedendo al suo studio, incontra degl'individui che deve soltanto ragguagliare coi tipi somatici, assai meno numerosi e più puri, per distribuirli tra di essi. Ma l'antropologo trova, invece, aggruppamenti e associazioni, in seno a cui si sono mescolati individui di parecchie, e talora molte, unità somatiche, le quali ivi si presentano alterate e poco più discernibili. I tipi somatici a cui paragonare le singole realtà non si hanno presenti, bisogna cavarli dalle realtà complesse in cui andarono confusi, e si moltiplicarono anche per l'effetto degl'incrociamenti, di produrre forme iutermedie tra quelle dei due procreanti.

Però siffatte condizioni e difficoltà non furono per gran tempo avvertite, o almeno secondo il merito considerate, e si seguitò a rifinire le classificazioni sul composto dei caratteri, o a tentarne altre su un carattere singolo, sottintendendo che le razze ottenutene si fondassero su comunanza d'origine; e non si dubitò di confortare e illustrare i risultati antropologici con concordanze geografiche, etnografiche e soprattutto linguistiche, tanto da far servire la classificazione glottologica a una suddivisione delle razze.

Tornando ora ai sistemi fondati su un carattere unico, quei che promisero miglior riuscita furono i craniometrici, o più veramente quello della *norma verticale*, giacchè quello della *norma laterale*, ossia dell'*angolo facciale*, riesumato da una dissertazione del Camper 2), d'intento più estetico che antropologico, presto si riconobbe che era applicabile solo a rilevare dei rapporti di espressione fisionomica tra gl' individui di razza bianca e quelli della negra. La norma verticale, pertanto, proposta da Anders Retzius 3), ebbe

(1) Topinard, *De la notion de race en Anthropologie;* Revue d' Anthropologie, Paris, 1879, pag. 652.

2) *Ueber den natürlichen Unterschied des Gesichtszüge;* Berlin, 1792.

3) *Ethnologische Schriften*, Stockholm, 1864.

assai maggior credito, e si applicò con buon successo dalla Paletnografia europea, cui rese possibile il rintracciare tre primitive razze: l' *homo europaeus*, dolicocefalo, alto, chiaro, al N.; l'*homo alpinus*, brachicefalo, mezzano, meno chiaro, nella zona media; l'*homo meridionalis*, dolicocefalo, basso, bruno, al S. Ma queste tre razze si sono anch'esse così rimescolate e incrociate tra loro, e in conseguenza così alterate, che oggi appena si ravvisano negli estremi lembi, cioè: la prima nella Scandinavia, nella Germania e nella Russia più settentrionali, al N.; la terza, nell'Italia meridionale e nella Sicilia, al S.; mentre in tutto il resto prevalgono mesocefali in diversa proporzione coi dolicocefali e brachicefali anche nelle frazioni di uno stesso territorio nazionale, come della Germania, della Francia, dell'Italia, ecc. Abbiamo già detto come invano si cerchi l' uniformità degl' indici craniali tra gli Americani, i Malesi e le altre razze minori. Pure, tra perchè il cranio è la parte che meglio resista nel disfacimento del corpo umano, tra perchè si è osservato, non però dimostrato 1), essere la sua forma il carattere più invariabile dello scheletro, gli antropologi degli ultimi decennii del decorso secolo, hanno precipuamente insistito sulla Craniometria, provando, oltre quello del RETZIUS, altri indici cefalici. Basterà che io nomini MORTON, DAVIS, BROCA, DE QUATREFAGES, VIRCHOW, HIS, RUTIMEYER, VON HÖLDER, RANCKE...; tra cui ha con onore figurato il nostro NICOLUCCI.

Ma, a parte il tesoro di osservazioni accumulato e sapientemente illustrato, per cui dalla prevalenza di questo o quel tipo in una popolazione si è riuscito a rendere plausibile, per quel che riguarda l'Europa, il maggior o minor coefficiente in essa dell' uno o l'altro de'tre elementi suindicati, quanto al raggiungere per questa via una sicura e completa classificazione universale, ormai se n'è deposto il pensiero, e per bocca di quelli stessi che più vi si sono affaticati si confessa che l' impresa n' è del tutto mancata. Mi limiterò a riportare i giudizii di due tra i più autorevoli nei diversi campi, naturalistico e filologico-storico, il VIRCHOW e il KRETSCH-

1) Lo confessa lo stesso SERGI: *Specie e varietà umane;* Torino, 1900, pag. 17.

MER (*Paolo*), e di quello che oggi più vivamente combatte in Italia, il SERGI. Il primo 1) così conclude: « sembra invero vergognoso il dover dire che non siamo progrediti neppur tanto, da riconoscere caratteri differenzianti tipici... per le nazionalità che più ci riguardano, i Celti, i Germani, gli Slavi. » E il secondo 2): « la Craniometria non è ancora riuscita a scoprire un carattere sicuro e deciso per i rapporti genetici tra i popoli. » E l'ultimo 3): gl'indici del cranio e della faccia non possono servire che come mezzi per determinare differenze individuali, ma non per scoprire i tipi etnici, nè per classificare i gruppi umani. » Vero è che il SERGI così si esprime rispetto alla Craniometria, mentre egli sostiene un altro metodo di studio pure sul cranio, del quale è il più fervente sostenitore. Prima, però, di devenire all'esame di questo, dirò in breve del conto in cui può aversi la classificazione fondata sui capelli.

Va innanzi tutto notato che i suoi primi autori, l' HAECKEL e il MULLER (*Federico*) 4), e quei che più d'ogni altro oggi li segue, il DENIKER 5), mettono avanti un po'promiscuamente la grossezza, il colore, il modo di crescere e la sezione trasversale, che poco o punto si combinano fra loro, e lasciano così incerti a quale delle diverse qualità darla vinta. Il colore più o meno scuro è comune a tutte le razze, fuori di una parte minore della razza bianca (i biondi); la grossezza è comune pure a molte razze, e si trova associata, così ai capelli distesi dei mongolici e degli americani, come ai ruvidi, arricciati, arruffati dei negri, dei papua e di quelli fra gli australiani che li hanno crespi; del pari la finezza e morbidezza si concilia cogli ondati dei bianchi, coi quasi lisci dei malesi, coi ricci dei dravida. Le distinzioni tra ricci, crespi, lanosi, attortigliati, ecc. sono assai indefinite; la crescitura a ciuffi o a spazzola, che si credeva esclusiva degli africani meridionali, si è

1) Riferito dal RANKE, *L'Uomo*; Torino, 1892, II, pag. 187.

2) *Einleitung in die Geschichte der griechiscen Sprache*; Göttingen, 1896, pag. 35.

3) Op. cit., pag. 10.

4) *Ethnographie;* Leipzig, 1879.

5) *Les races et les peuples de la Terre*; Paris, 1900.

riconosciuta, in diverso grado, comune al maggior numero degli uomini; la sezione, o il taglio, che si voleva in alcune razze circolare, in altre debolmente e in altre fortemente ellitico, non si è trovato affatto costante nei diversi popoli, e solo più frequente l'ellittico presso i negri. Per queste e altre ragioni, i più oggi consentono col WAGNER (*Hermann*) 1), che « la capigliatura presenta certamente diverse proprietà presso i diversi popoli, ma non in modo tale da poter impiegarsi per una ripartizione primaria della specie umana ».

Rivolgiamoci, adunqne, al nuovo rispetto sotto il quale oggi si vuol studiare la Craniologia. Fin dal 1857, l' americano AITKEN MEIGS 2), dal vedere che i cranii, tanto di dolicocefali quanto di brachicefali, possono diversificare tra loro per la forma complessiva, e sì gli uni che gli altri presentare tipi differentissimi, concluse che a questa forma complessiva tipica dovesse badarsi nella determinazione delle razze, in luogo della semplice lunghezza, come fin allora erasi fatto; e quale risultato de' suoi studii mise fuori una tavola di modelli craniali, secondo cui classificò quelli degli americani. A questa proposta non si badò gran fatto, ed era stata dimenticata, quando, nel 1891, il Prof. SERGI, senza punto saperne, e però del tutto indipendentemente dal MEIGS, manifestò un concetto identico, che poi, con lunghi studii e successive pubblicazioni, ha coordinato in sistema, secondo il quale la classificazione umana può solamente, e quindi deve, basarsi sulla forma generale del cranio, stimata a occhio, secondo tutti i lati e tutte le direzioni. Può dirsi che egli così alla Craniometria sostituisse la Cranioscopia. Esso ha applicato il suo metodo ai cranii europei e africani, e ne ha formulato un prospetto di varietà primarie, che, dopo qualche esitanza, ha infine ridotto a nove, con la relativa nomenclatura, cioè: *ovoides, ellipsoides, pentagonoides, rhomboides, beloides, cuboides, sphenoides, sphaeroides, platycephalus* 3). Come fon-

1) Op. cit., pag. 690.

2) *The cranial characteristics of the Races of Man*; Philadelphia, 1857.

3) Op. cit., pag. 51 e seg.

damento necessario è da professare il principio che, nelle variazioni infinite cui vanno soggetti per ragioni di clima, di alimentazione, di modo di vita, di ambiente, ecc. e d'incrociamento i caratteri somatici, la forma tipica del cranio è l'unica persistente; a sostegno del quale egli adduce il fatto che dalle forme più antiche alle attuali, secondo le sue verifiche, nessuna nuova se ne presenti, e che in quelle regioni d'Africa e d'Europa dove si sono diffusi gli elementi etnici d'una stirpe di date forme craniali, queste non si mostrino punto alterate. Così il Sergi e la sua Scuola hanno fiducia di aver trovato nell'autopsia del cranio l'indice sicuro per scoprire le vere e proprie varietà che concorrono col loro mescolamento a comporre quelle che fin qui si sono considerate *razze*, sieno antiche che moderne; e si propongono di continuare il loro studio, nel proprio gabinetto, sui nudi cranii, senza punto preoccuparsi di tutti gli altri rapporti somatici, etnografici, linguistici, storici, anzi rigorosamente inibendosi qualsiasi altro riflesso di tempo e di spazio, tanto, da accoppiare, se così risulti, un teschio archeolitico della valle del Reno con uno odierno dell'Australia.

Su tutto questo che ho succintamente esposto non mi arrogo di dare definiti giudizii. Non sono un antropologo, ma un geografo, che domando all'Antropologia d'insegnarmi i suoi soggetti, perchè io possa riconoscerne la distribuzione e trarre da questa altri lumi sulla loro genesi e ragion d'essere. Ma, per bocca di alcuni de' suoi più insigni e operosi cultori, fin qui essa non è stata al caso di presentarli sicuri e precisi, nè co'suoi composti, nè co'suoi semplici criterii. E quello stesso della complessiva forma craniale, se è ventilato e adoperato con convincimento ed ardore da alcuni, è con altrettanta persuasione e tenacità sfatato da altri. Lo Schwalbe 1), per es., accusa la Cranioscopia di restar troppo esposta all'apprezzamento soggettivo dell'esaminante e al pericolo di scambiare anomalie individuali con proprietà etniche; e il Töröck 2) soggiunge, che a volerla rendere impersonale e oggettiva con misure, occor-

1) *Studien über Pithecanthropus erectus Dubois;* Stuttgart, 1899.

2) *Grandzüge einer systematischen Kraniometrie;* Stuttgart, 1890, pag. 143.

rerebbe di queste lo stupefacente numero di 5000! Quanto all'invariabilità del cranio, nelle sue parti cerebrale e facciale, essa è da molti messa in dubbio, o addirittura negata, in ispecie per effetto dell'incrociamento. Il BOAS 1), che è citato come primaria autorità dal SERGI, per i suoi studii sui cranii degl'indigeni d'America, non sa decidersi se gl'ibridi assumano una forma intermedia, o riproducano l'una o l'altra delle parentali. E certo fa impressione quel che nota il RATZEL 2) appunto degl'indigeni americani, tra i quali, mentre grandissima è la concordanza rispetto agli altri caratteri somatici, ricorrono tutti i più diversi indici craniali; dal che egli, forse un po' precipitosamente, deduce che « il cranio è da ritenersi come il meno adoperabile elemento per la classificazione antropologica ».

Concluderemo, dunque, che l'Antropologia abbia fatto bancarotta? No: ma possiamo ben dire che non è riuscita finora a mettere in circolazione una moneta corrente. E, in ispecie riguardo alla Cranioscopia, per usare un altra frase comunemente accettata, ci comporteremo con una benevola aspettazione, augurandoci che per virtù di essa siamo fatti capaci, trovandoci in quattro a conversare, di scorgere che l'uno di noi è un ovoide, l'altro un romboide, il terzo un pentagonoide e l'ultimo un platicefalo. Ma essa è ancora ben arretrata nel suo lavoro, che va compiendo quasi esclusivamente rispetto all' Europa e all' Africa settentrionale. Quando l'abbia esteso a tutte le parti del mondo, e avrà spartito e annoverato tutti i tipi craniali, allora sarà soltanto al primo stadio del proprio compito. Poichè, a detta dei suoi fautori 3), scoperte così tutte le varietà, dovrà ricercare in ognuna anche le altre forme de' suoi componenti, per trarne le comuni, e giungere così alla ricostruzione delle razze, con tutti i loro caratteri somatici, fisiologici e psichici. E noi geografi che faremo intanto?

1) *Zeitschrift für Etnologie*; Berlin, 1895.

2) *Anthropogeographie;* Stuttgart, 1899, II, kap. XVIII.

3) BIASUTTI R., *Problemi vecchi e idee nuove*; in Riv. Geogr. Ital., Novembre 1904, pag. 471.

Il miglior partito, nelle divisate condizioni della Scienza, è quello preso dall'insigne geografo RATZEL 1), che parecchi altri autorevoli geografi già seguono, e che dovrà, prima o poi, prevalere in Geografia; vale a dire: metter da parte ogni considerazione di discendenza, ogni analisi genealogica, e limitarsi a un ravvisamento del differente aspetto con cui appaiono le grandi masse dell'Umanità, continuate su ampie parti della Terra, e così a una distinzione e localizzazione dei principali aggregati visibilmente diversi. È l'assestamento d'un fatto per se stesso il più curioso e interessante, che se non chiude la suprema ricerca antropologica, può sempre accompagnarne giovevolmente il processo e indirizzarne altri di natura e spettanza fisiologica e biologica.

Ma a tale sintesi possono servire solo pochi tra i più evidenti e universali caratteri, e per tale via riusciamo solo a una ripartizione degli uomini in tre primarie razze: chiara, con fattezze nobili e capelli morbidi, ondati o ricciuti; gialla, cioè giallastra, più o meno scura, con zigomi larghi e occhi stretti, con capelli più o meno grossi e distesi; scura, fino a nera, con naso largo, labbra sporgenti e con capelli più o meno crespi. La prima si espanse nel NO. del continente antico, e poi con le emigrazioni dei tempi storici si è diffusa in ambedue le zone temperate; la seconda si allargò nel NE. pure del continente antico, e di là, per il NE. su tutto il nuovo, e per il SE., nel mondo insulare malese-polinesiaco; la terza si estese a quanto rimane della zona calda e della temperata calda australe. Nel contenuto di ciascuna di queste tre razze, in vista di altri caratteri più particolari che vi si scorgano, può procedersi a qualche suddivisione della rispettiva primaria, ma da aversi in conto di secondaria, e da qualificarsi così per *sottorazza*. Così la razza chiara, che può denominarsi anche indoatlantica, va distinta nella sottorazza bianca e bionda, settentrionale, e in quella bruna e a capelli scuri, meridionale; la gialla, o mongoloide, nelle sottorazze finnica, mongolica, americana, malese; la negra, o africana, nelle sottorazze negra propria, me-

1) *Die Erde und das Leben*; Leipzig und Wien, 1902, II, pag. 623.

lanese, australiana. È inoltre da aver presente che dentro l'area di ciascuna razza e sottorazza i caratteri di essa raggiungono il loro massimo di purezza e d'intensità nella parte centrale, da cui vanno intorbidandosi e affievolendosi verso la periferia, e fondendosi con quelli delle razze e sottorazze finitime, finchè del tutto trapassano nei proprii di queste. Sono, dunque, da aggiungere al nostro prospetto tali zone di transizione, le quali in qualche posto assumono ampiezza regionale, come, per addurre il caso più esorbitante, il Sahara e l'Africa orientale, i cui popoli (Tuareghi, Fuli, Nubiani, Abissini, Somali) presentano il colore della razza negra, le fattezze della bianca, i capelli intermedii tra le due. Il WAGNER (*Ermanno*) accusa perciò 1) tale prospetto del RATZEL di poco semplice e perspicuo (*durchsichtlich*); ciò non ostante esso risponde meglio d'ogni altro alla realtà, alla quale perciò convien girare, ognun vede con quanta ragionevolezza, la critica.

Ma, inteso e considerato in tal modo, il concetto di razza umana in Geografia diviene fondamentalmente diverso da quello che è in Botanica, Zoologia e Antropologia. Per queste scienze, a quanto vedemmo, le razze sono e debbono definirsi: varietà originate in una segregazione spaziale; cosicchè in esse è essenziale l'unità genetica. Nelle razze geografiche, invece, l'unità che le costituisce risulta da poche simiglianze, puramente esteriori, ma assai spiccate, che associano individui, famiglie, stirpi, genti, presumibilmente di molteplici discendenze e incrociamenti, le quali in virtù di esse assumono un generico aspetto, uniforme e comune. Esse, pertanto, non possono equipararsi alle varietà e razze botaniche e zoologiche. Può venire in mente di ragguagliarle ad altri aggregati che pure da queste scienze si compongono e contemplano, quali, in specie nella Botanica, le flore e le formazioni. Ma, a mio parere, nè la flora, nè la formazione corrispondono alla nostra razza. Non la *flora*, perchè questa è la raccolta delle specie e varietà che vivono in una data regione, e importa quindi il riconoscimento di queste sue componenti nella loro identità genetica che

1) Op. cit., pag. 688.

si vuole non considerare nella razza antropogeografica. Non la *formazione*, che è veramente un aggregato di forme omogenee ed eterogenee, le quali offrono un proprio effetto d' insieme, ma determinato dalle dimensioni e dalla fittezza, come risulta dalle sue categorie di foresta, savana, macchia, steppa, landa, tundra, deserto. Potrebbe pensarsi alla *regione fitozoologica*, ma questa ha da stabilirsi sull' impronta datale da certe famiglie di piante e animali, la cui presenza appaia legata a ragioni di clima e di vicende geologiche, e però ricade nell' indagine causale e genetica che l'Antropologia si è proposta, per le suddette ragioni, di evitare. Il meglio a me sembra di considerarla analoga alla *formazione*, ma non nel senso consacrato dalla pratica, cioè non risultante dall' aspetto che le deriva dalle dimensioni e dalla fittezza, bensì da quello che le concedono altre parvenze, quali, giusto, il colore, i lineamenti, la capigliatura. O anche, se non temessi la taccia di troppo fantasioso, vorrei assomigliarla al *paesaggio*, per quel che a questo conferisce la vegetazione, punto non classificata, ma appresa semplicemente ne' suoi fiori, nelle sue rame, nelle sue foglie. A ogni modo la conseguenza ultima del nostro discorso è che la razza umana, nell' accezione oggi possibile in Geografia, va definita: una divisione della specie umana che in uno scompartimento della superficie terrestre si mostra uniformata dalle sue più vistose apparenze.

Se non che potrebbe alcuno dal fin qui detto inferire che noi prescrivessimo alla Geografia di rimanere estranea a quanto si è fatto e possa ancora farsi per rintracciare le origini e le derivazioni degli elementi razziali, interdicendosi ogni notizia, ogni giudizio, ogni opera riferibili alla troppo ardua e lontana meta, e che volessimo escludere dalle sue pagine come viete e inutili le diverse classificazioni proposte, solo perchè impiantate e condotte nell' intendimento e nella lusinga di raggiungerla. Invece noi professiamo e sosteniamo che esse debbano accogliersi e dichiararsi ne' nostri trattati e manuali, in proporzione della mole e del grado d' istruzione cui questi si destinano, perchè se non valsero a risolvere come si desiderava e immaginava il problema, giovarono

però a chiarirne sempre meglio i termini e l'entità e ad adombrarlo anche in qualche suo tratto fondamentale. Lo stesso quadro da noi prescelto, se non pretende di rispecchiare la realtà genetica della specie umana, non rinunzia a proiettare su di essa un riflesso, sufficiente a farvi trasparire i grandi focolari in cui si prepararono alcuni dei più solidi e potenti tipi che entrano oggi come preponderante fattore nelle sue formazioni. E del pari, qualunque comunanza di semplici o complessi caratteri può mettere sulla traccia di originarii rapporti, affievolita o cancellata dalle succedute trasmigrazioni e immistioni, ma che può essere ravvivata da altre concordanze culturali, glottologiche, corografiche.

La concezione del Sergi, poi, qualunque giudizio si rechi della sua attitudine, è certo che inchiude un alto valore metodico, nel senso che più d'ogni altra, forse, ha contribuito a far mettere la questione antropologica nei suoi giusti termini e a fissare quale ne dovrebbe essere il vero ultimo scopo. Che se l'indirizzo da lui seguito non condurrà a raggiungerlo, avrà fornito sempre un ottimo esempio a qualsiasi altro se ne voglia escogitare e tentare. Non possiamo, quindi, abbastanza increpare l'ostracismo a cui esso si condanna dai trattati e manuali scolastici di Geografia, nostrani e stranieri, che si mostrano poi così scrupolosi e compiacenti nel riferire ancora tutti i dottrinali antropologici fin qui elaborati, non escludendo neppur quelli riconosciuti oggi come i più falliti, quali, a ragion d'esempio, l'angolo facciale o il taglio dei capelli.

La scuola del Sergi prescrive, come dicemmo, di condurre l'indagine cranioscopica affatto immune da ogni altro riguardo, sia pure somatico, sia etnografico, o linguistico, o corografico; e dal suo punto di vista, di sperimentare cioè un procedimento che si creda, o speri, possa da solo condurre diritto alla meta, la pretesa è affatto logica. Ma se tale interdizione si volesse erigere a canone assoluto e universale di studio, avanti che di quell'unico criterio sia in effetto provata la definitiva capacità, allora noi ce ne staccheremmo del tutto, poichè, nello stato attuale della ricerca, siamo persuasi che il campo debba rimanere aperto a chiun-

que abbia speranza di spigolarvi, e vi abbia già, in maggiore o minor misura raccolto, com' è appunto il caso dei cultori delle varie scienze telluriche, biologiche e filologiche. Il problema delle razze umane è un groppo forse per sempre inestricabile, ma dobbiamo provarcisi attorno per tutti i capi e con tutte le arti, registrando ogni sforzo che abbia giovato, non già a dipanarlo, ma a liberarne almeno in qualche punto le fila.

RICORDI

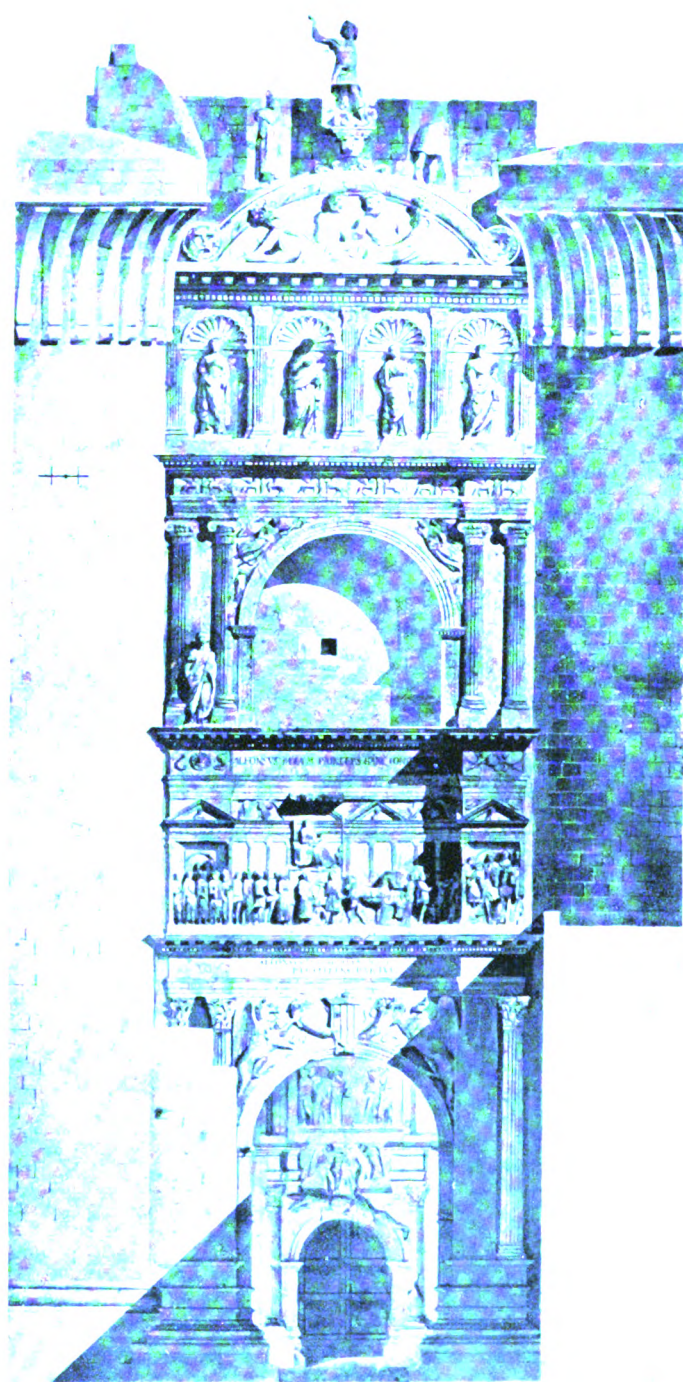
DI

BERNARDO CELENTANO

GIOVANETTO

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

DAL SOCIO ORDINARIO RESIDENTE

OSCARRE CAPOCCI

Sono ormai trascorsi cinquanta anni da che custodisco, con vigile ed amorosa cura, questi ricordi preziosi!

Essi certo non andranno dispersi; pure, poichè possono arrecare a Voi, illustri Accademici, qualche diletto, ed a me porgono l'occasione di rievocare tre nomi cari all'Arte ed alla Patria nostra, voglio oggi mostrarvi io stesso la inedita geniale piccola raccolta.

Sono nove schizzi.

I nomi? Celentano, Alvino, Morelli!...

E consentirete, inoltre, che io vi presenti lo *stato attuale* dell'Arco di Alfonso d'Aragona, in Castel Nuovo, da me misurato, e disegnato ad 1|45 del vero, nel 1852.

***

Bernardo Celentano alla Pubblica Mostra del 1851, a soli sedici anni, aveva presentato il suo primo quadretto fatto senza maestri, che intitolò, per ripiego, *Un inutile pentimento*, giacchè la scena rappresentava il rimorso del *Conte di Caserta* che aveva fatto trucidare la sospettata moglie, innocente, ed era tratta

dalla *Battaglia di Benevento* del Guerrazzi, che, a quei tempi di reazione, non si sarebbe potuta impunemente ricordare.

E conseguì premi e lode indiscussa.

Ma per l'amore del vero, onde era stato irrefrenabilmente conquiso, e insofferente di vedere inceppata la sua agile fantasia, disertò, di lì a poco, risolutamente, dopo due anni di *alunnato* all'Istituto, la scuola levigata e leziosa dei suoi primi maestri freddi ed *accademici*, che, chiusi nel più altezzoso mistero, vivevano, onnipotenti, quasi come in un'atmosfera superiore, e le cui viete formule, senz'ombra di spirito, soffocando dei giovani l'originalità e l'individualità, mal rispondevano a quella febbre da cui Bernardo era infiammato, che lo spronava ad indagare incessantemente, e direttamente nel luminoso vero, le leggi ed i principii dell'Arte, e faceva presagire il prossimo affrancamento del suo genio, la completa sua emancipazione dalle tradizioni antiche.

Si era agli albori della sua breve, ma fulgidissima vita di artista, e in meditazioni profonde si aggirava e si inabissava quello spirito scrutatore, sempre insoddisfatto.

*
* *

E l'entusiasta adolescente, smanioso di provarsi in nuovi cimenti, frequentava da poco lo studio di Giuseppe Mancinelli, forte artista, che con la sua divisa *In Arte fatti e non parole* allora emergeva su tutti, discepolo e successore di Costanzo Angelini, che fu maestro eccellente e venerato nell'arte del disegno, quando una sera, chi ne spiava amorosamente le trepide ansie, il consigliere di Corte Suprema Domenico Tartaglia, che s'intendeva assai d'Arte, ed appunto aveva presentato Bernardo al Mancinelli, gli disse: « Perchè non fate quel tal *Zingaro*, il Solario, che, innamoratosi della figlia di Colantonio di Fiore, accettò la sfida di diventar pittore come lui, per sposarla? ».

Bernardo, che aveva gran fede nel Tartaglia, ed in grande pregio i suoi consigli, fu addirittura soggiogato dalla poesia del soggetto, e fece un primo bozzetto, e poi un secondo e poi un

terzo ancora; e, dopo, un cartone, con accenti di lapis bianco, come faceva Mancinelli.

Per stabilire i costumi ed i tipi delle sue figure si dette ad affannose ricerche, e saccheggiò dalle opere sparse nelle gallerie locali, instancabilmente!

Ma, infine, una fortunata occasione gli si presentò, che lo tolse d'impaccio; e fu appunto il pubblico concorso bandito da questa Reale Accademia pel progetto di restauro dell'Arco di Alfonso d'Aragona.

E allorchè io detti mano, tra gli altri, a *misurare* quell' insigne Arco Trionfale, per rilevarne lo *stato attuale*, Bernardo divenne il mio più assiduo compagno, inerpicandosi arditamente, svelto come un folletto, su pei castelli di legno ed i palchi che il Governo aveva fatti allestire per tutta l'altezza del singolare monumento. E prese a considerare con speciale interesse, intendendo trarne partito pel suo quadro, il superbo bassorilievo che rappresenta il Trionfo in Napoli del Magnanimo Alfonso.

Aprono il corteo trombettieri ed araldi, ed una folla di suonatori di flauto, di paggi, di staffieri, di mercanti. Segue il carro trionfale, tirato da quattro cavalli, circondato dai Baroni e dai Magistrati del Regno. Alfonso, in serico paludamento, siede in alto, sotto un baldacchino. Il popolo chiude il regale corteo, che si svolge, imponente e solenne, su di uno sfondo architettonico a portico, sporgente sui lati in due edicole.

La varietà di tutti quei costumi, e di taluno la magnificenza, lo attrassero singolarmente; e la sera se ne veniva Bernardo in mia casa, maravigliandoci con studii bellissimi di quella marcia trionfale, nei quali maestrevolmente egli imprimeva il carattere dell' epoca, e di altri particolari dell' Arco, ritratti con straordinario spirito artistico.

Così avvenne che, ad eseguire sul mio disegno la traduzione delle sculture di cui l'Arco è ornato, fu invitato Bernardo.

.....E tutto il *Trionfo?* Lo disegnò Domenico Morelli, giovandosi degli studii preparati da Bernardo, ed eccelsamente, col suo virtuoso pennello, lo acquerellò!...

Ecco perchè vi mostro questo *stato attuale*, al quale perciò deriva, come anche a Voi parrà, un inestimabile valore.

⁂

Ed ora ai nove schizzi.

Intorno ai cinque ritratti, abbozzati a matita dal vero, di cui vanno notate le differenze intenzionali e le singolari intonazioni, può dirsi che essi rispecchiano luminosamente e fedelmente l'indole, le abitudini e lo ingegno artistico del giovane pittore, e sono, indubbiamente, documento della sua spontaneità.

Esercitar l'occhio alle proporzioni, e la mano all'obbedienza dell'occhio, fu la costante preoccupazione di Bernardo; ed il suo studio favorito e tenace, anche nelle ore di svago, fu specialmente di ritrarre dal vero in azione, a semplice contorno o con le complicate accidentalità prodotte dalle ombre più varie, lungamente e pazientemente ricercate, e visi e mani e braccia e piedi e gambe, finchè tutto un foglio non ne fosse pieno: gioiva poi fanciullescamente, motteggiando e canticchiando, dell' insperato successo delle sue fatiche, le quali, infatti, impressionavano fortemente per la varietà dei motivi, per la rapidità dell' abbozzo e pel senso supremo delle alternative di ombra e di luce.

Così fu facile e corretto disegnatore e rapido esecutore fin dalla sua prima giovanezza.

Le inesauribili osservazioni dal vero, la sua smaniosa avidità di apprendere nuove cose, nelle biblioteche, nei musei, nelle chiese, la passione per i grandi spettacoli al *S. Carlo*, del quale era assiduo frequentatore, amantissimo com' era della musica, che ne trasportava l'anima nelle pure e sconfinate sue regioni, tutto ciò ne moltiplicava l'attività, senza esaurirlo; che, anzi, confortandone e cibandone l'irrequieta esistenza, ne rendeva l' impressionabilità sempre più operosa, e risvegliava e rafforzava in lui l' istintivo bisogno di fissar sulla carta, e quindi coi colori, le immagini apparse alla sua mente: d'onde una sequela di studii ed i primi schizzi d'invenzione. E tutti quei fugaci bozzettini, parto prolifico del suo cervello, talvolta schizzati su temi estemporanei, lo attraevano

stranamente, e costituivano il suo orgoglio, e furono il viatico della sua rapida e tormentosa peregrinazione di artista.

Pur tendendo a semplicità di mezzi, nelle sue composizioni di quel tempo, e più in quelle fatte a scuola, non poteva però mancare l'impronta della più marcata *accademia*: potè spogliarsene mano mano più tardi, quando ebbe campo di estrinsecare tutta la sua originalità, liberamente, affermandosi infine, nelle nobili e feconde battaglie combattute impavidamente per l'Arte, col suo singolare ed incontrastato valore.

***

La bella testina pensosa, firmata *Celentano*, che par quasi riveli, con la sua mestizia serena, il nobile tormento di un'aspirazione insoddisfatta, è l'autoritratto di Bernardo, e fu disegnato in un batter d'occhio. Quale che sia questo schizzo, improvvisato dall'ancora imberbe pittore, potete al giusto valutare Voi, egregi Colleghi: ad ogni modo esso ha una importanza storica.

La figura di donna, notevole per la sua grazia languida e pel suo abbandono, è il ritratto di sua sorella Marietta.

Dopo che una sera, in casa mia, Bernardo pose termine a farci sentire quasi tutto il *Trovatore*, ad orecchio, con sonora, intonata e gradevole voce di tenore, gli si chiese volesse riprodurre le sembianze della germana.

Il faceto birichino si schermì: e, facendo le viste di non volerne sapere, si trasse comicamente in disparte. Ma di lì a poco, eccolo ricomparire col grazioso bozzetto bell'e fatto.

Seguono poi il ritratto di Ernesto Villari, fratello, come si sa di Virginia Morelli, e di Pasquale ed Emilio Villari, e quello di Alfonso Massa, architetto napoletano.

E poi altri tre studii giovanili di Bernardo, nei quali io stesso sono figurato in capricciose acconciature.

*
* *

Seguono, infine, due bozzetti.

Il primo, a lapis, rappresenta *Caio Mario che spaventa il Cimbro*, nelle prigioni di Minturno.

L'altro poi, a colori, è la replica fatta per i suoi intimi, e che egli mi regalò, dell' estemporaneo del suo quadro *Ulisse e Diomede che rapiscono il Palladio*; e, se non erro, è il più importante della raccolta.

I concorsi all'Istituto di Belle Arti, sospesi al 48, furono ripristinati nell' agosto del 1853, non più mensili, come pel passato, ma annuali.

Vi si presentò trepidante Bernardo; e, ad onta che la lotta fosse accanita, perchè vi si misuravano i più agguerriti, e che quello fosse il primo concorso per lui, Bernardo vinse! Ed il *primo premio* nella classe superiore di pittura venne a lui attribuito.

Ma quell'*Ulisse e Diomede*, se non addirittura un patimento fisico, giacchè allora non conosceva stanchezza, gli procurò un' indicibile prostrazione morale: egli che, seguendo i tumultuosi fremiti dell' anima sua geniale, già correva dietro al vero con angoscioso entusiasmo, e sognava ormai, infranti gli antichi ceppi, di figurare, in quadri fortemente pensati e composti col sentimento della realtà e del pittoresco, scene vissute, sentite e rese con tutti i palpiti dell' umana natura, e non più tipi nè di dei nè di eroi elleni, fu sbalzato d'un tratto in altro campo, e dovette novellamente piegarsi alle esigenze ed ai gusti dell' *accademia* tuttavia imperante, comprimere, con un supremo faticoso sforzo, il fiero disdegno concepito per tutto ciò che fosse astratto e tipico, e foggiare *ex tempore* ancora una volta una composizione convenzionale, con figure drammaticamente atteggiate e con sfondo di maniera!

Si aggiunga, inoltre, che la prospettiva, più tardi nei suoi quadri da lui resa a perfezione, che cosa fosse, propriamente, al-

lora Bernardo non sapeva; e purtroppo, per una fatalità, senza valutarne le conseguenze, egli aveva messo nel bozzetto, tra' piedi di Diomede, che portava il Palladio, due scalini.

Essi furono la sua tribolazione!

Da un professore di architettura, che avrebbe voluto aiutarlo, e non ne era capace, gli si diceva: « *Don Bennà cca 'e scaline nun ce ponno trasì*!... »

Scrive in proposito Luigi Celentano, che fu, poi, il biografo amoroso e dolente del glorioso fratello, col quale aveva diviso gli affanni, le gioie, i pensieri:

« Oscarre Capocci, a cui Bernardo in quelle strette si con-
« fessava, gli rese la pariglia dell'Arco di Alfonso, e gli menò
« in camera, in carne ed ossa, quella poesia d'uomo e di artista,
« che fu e sarà sempre nella mente di chi lo conobbe, il sempre
« festeggiato ed amato architetto, e pittore più dei pittori se lo
« avesse voluto, Enrico Alvino, che, visto l'embrione che Ber-
« nardo apparecchiava, senza tormentarlo con tante storie, prese
« una carbonella... e, a mano volante, gli tracciò certe linee che
« Bernardo riprodusse nella sua cella dell'Istituto, e così nessuno
« trovò a ridire ».

∴

Fu Morelli, inteso già da tempo, animosamente, a rovesciare il dispotismo convenzionale, il manierismo dell' *accademia*, che, in conseguenza di questa prima vittoriosa pruova, poco a poco, vincendone le riluttanze, indusse la famiglia Celentano a mandare Bernardo a Roma, che altrimenti, come il gran pittore opinava, si sarebbe potuto perdere, con tutto il suo talento.

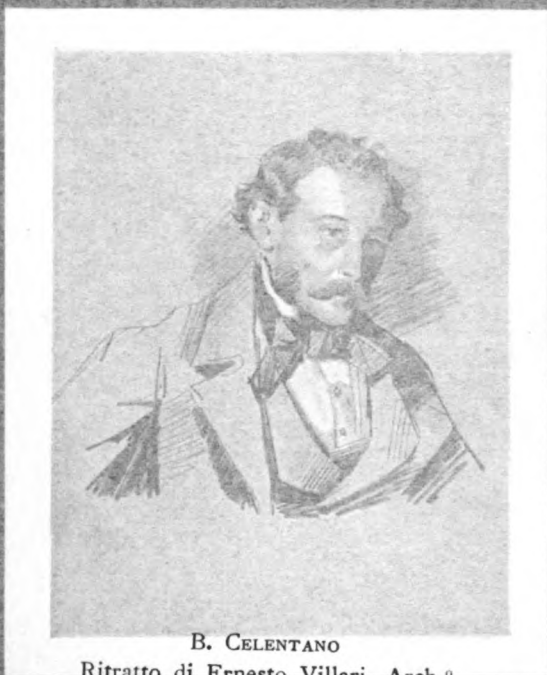
La sera del 2 giugno 1854, decisa la partenza per l' indomani, Morelli, in mezzo a compagni d'arte suoi e di Bernardo, tutti avvinti dai medesimi generosi ideali, gli fece la valigia con le sue mani, riponendovi oggetto per oggetto come gli venivano

porti dalla madre, quasi a consacrazione solenne dei voti, degli augurii, dell'aspettazione di tutti (1).

Ed Alvino scrisse ad Antonio Cipolla:

« Tu, che sì caldamente senti e l'amicizia e la gratitudine,
« prestati per lui, se mai nel tuo bel cuore è certo che senti per
« me affezione. Siigli di guida nell'Arte, dàgli aiuto quando ne
« chiegga, offrigli i tuoi mezzi... Mi ringrazierai di averti fatto
« conoscere questo onesto napoletano, il più caro giovane artista,
« il più dabbene, il più virtuoso, tutto volontà, che forse, un giorno
« nell'arringo di Raffaello e di altri sommi, farà parlare di sè! »

(1) Bernardo Celentano, *Notizie e lettere intime pubblicate nel ventesimo anniversario della sua morte dal fratello Luigi*. Roma. Tip. Bodoniana, 1883.

B. CELENTANO
Ritratto di sua sorella Marietta

B. CELENTANO
Ritratto di Ernesto Villari, Arch.°

B. CELENTANO
Ritratto di Alfonso Massa, Arch.°

B. Celentano
Ritratto di sua sorella Marietta

B. Celentano
Ritratto di Alfonso Massa, Arch.°

B. Celentano
Ritratto di Ernesto Villari, Arch.°

B. CELENTANO
Studio N.° 1

B. CELENTANO
Studio N.° 2

B. CELENTANO
Studio N.° 3

PARTE SECONDA

IL CANONE PRINCIPALE

DELLA

POETICA GOLDONIANA

MEMORIA

PRESENTATA ALL'ACCADEMIA

DALLA

DOTT. MARIA ORTIZ

I.

Introduzione.

Della poetica goldoniana, ch' io sappia, nessuno s'è finora occupato di proposito, benchè tutti quelli, che, per un verso o per l'altro, si sono trovati nella necessità di parlare della Riforma operata dal Goldoni, non abbiano potuto fare a meno di accennarne, benchè un po' all' ingrosso, i tratti principali.

Una specie di piccolo saggio ne dà il Malamani (1) in tre o quattro paginette in cui raccoglie, senza commento di sorta, alcuno dei principii più saldi e sicuri, che il Goldoni pose a base della sua riforma. E, se già, nella sua brevità, nella sua nuda forma aforistica, il piccolo manipolo di precetti che il Malamani è venuto qua e là spigolando, riesce tanto ignificativo ed utile ad una più sicura intelligenza dell'opera goldoniana, ciò non può non lasciar supporre che frutti ben più ricchi e copiosi darebbe l' intera mèsse quando fosse mietuta, ciò non può non servire d' incitamento ad approfondire una ricerca, che, appena iniziata, ha dato già dei risultati belli e importanti.

Che il Goldoni avesse una poetica sua propria, possedesse cioè consapevolmente un complesso d' idee e teorie estetiche legate insieme strettamente in modo da formare un tutto organico, è cosa che potrebbe agevolmente supporsi anche da chi nulla avesse letto delle Memorie, delle lettere, delle prefazioni e degli altri scritti da cui questa certezza attinge. Il Goldoni appartiene a un' epoca troppo recente, in cui non è più concessa al genio quella specie di divina incoscienza che lo fa quasi rimanere ignoto a se stesso. Sono tempi di potente riflessione, di accentuato dualismo: accanto all' impulso cieco ed inconsulto che produce l' opera d' arte c' è il ritorno del pensiero sull' opera propria; accanto all' artista c' è il critico dallo sguardo acuto ed indagatore, che analizza sottilmente le proprie creazioni, e vuole, ad ogni costo, riguadagnare faticosamente di vetta in vetta, a

(1) Vittorio Malamani. *Nuovi appunti e curiosità goldoniane.* Venezia, Tip. dell'Ancora 1887, da pag. 34 a pag. 38.

piedi, l'altezza alla quale l'ha con sicuro volo portato il rapido e vigoroso battito delle sue ali.

Ma il Goldoni non è contento di riguadagnare da solo quelle vette sempre più alte; egli vuol trarsi dietro i suoi lettori, vuole che essi partecipino della sua consapevolezza, e, dopo essersi interamente obliati nel godimento estetico, rientrino in sè, e conoscano i fini a cui l'autore mirava scrivendo, i mezzi adoperati a raggiungerli, le difficoltà incontrate, gli ostacoli superati, i nemici contro i quali fu più aspra la lotta.

Anzi egli va più oltre. « *Io avrei desiderio* » scrive « *che qualunque persona si dia al comporre, in ogni qualità di studio, notificasse altrui per qual cammino si è avviata, perciocchè alle altre servirebbe sempre di lume e di miglioramento* » (1).

Sotto la remissiva e modesta forma dell'espressione di un desiderio non è difficile leggere la convinzione che sia quasi un dovere dell'artista esporre le proprie teorie, render conto agli altri del proprio operato. Nè a questo dovere il Goldoni vien meno. Nessun autore forse ha parlato della propria opera più largamente e con maggiore intenzione di farcene conoscere la vera essenza di quello che abbia fatto il Goldoni. Se egli scrive le sue Memorie fin dal titolo ci avverte che esse debbono servire alla storia della sua vita e del suo Teatro (2). Egli prevede che un giorno o l'altro potrà sorgere in qualcuno il desiderio di sapere chi sia stato l'uomo singolare che ha osato por mano alla riforma del Teatro (3) del suo paese; questa curiosità gli appare legittima, ed egli vuole appagarla; e, già sul punto di lasciar questa vita che gli parve tanto gioconda, ritorna col pensiero alle prime manifestazioni del suo genio comico, ai primi tentativi timidi, alla lotta ormai ingaggiata, agli entusiasmi e sconforti dei tempi giovanili, ai sorrisi dei benevoli, agli applausi, ai trionfi che gli facevano tanto facilmente dimenticare il ghigno invidioso degli avversarii, e l'acre biasimo dei critici di corta vista.

Ma, prima di accingersi a scrivere le Memorie, quante volte, e in quante opere non aveva fatta l'esposizione, ora sistematica e voluta, ora frammentaria e inconsapevole delle sue teorie? I suoi cànoni artistici egli li aveva proclamati dalla ribalta ora sotto le vesti di un capocomico, ora di un Terenzio redivivo, ora di un Torquato Tasso; li aveva poi ribaditi nelle prefazioni, che egli soleva mandar compagne delle commedie sul punto di spingerle nel mondo a procacciare al loro poeta una fama più durevole e salda che quella del palcoscenico; li aveva spicciolati nelle lettere a qualche amico, a qualche capocomico, a qualche editore; e da per tutto, e a tutti aveva predicato il suo vangelo con costanza d'apostolo che non si sgomenta per prove fallite, non si arresta per ostacoli incontrati.

Lettere, prefazioni, commedie, Memorie, tutto bisogna mettere a contributo per la ricerca della sua poetica. La materia è abbondante; uno stesso concetto è esposto più volte in diverse occasioni, sicchè, malgrado il difetto della lingua che il più delle volte non dà al pensiero l'espressione adeguata, vi sono da lamentare poche ambiguità, nè c'è da arrovellarsi a cavar molto sugo da poche parole. Al contrario anzi: accade qualche volta di trovarsi impacciati dall'abbondanza.

---

(1) Lettere di C. Goldoni con prefaz. e note di G. M. Urbani de Gheltof. Venezia, Ongania, 1880, pag. 41.

(2) *Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre dédiés au roi.* Paris, 1787.

(3) *Mémoires.* Tome I, préface.

È necessario dunque orientarsi in questa materia così vasta, e procedere a una classificazione delle fonti da cui si attingono le teorie artistiche del Goldoni.

Innanzi tutto mi pare che sarebbe un errore voler considerare la poetica del Goldoni, o di qualsivoglia altro autore, come qualcosa che preesista interamente all'opera, qualcosa di rigidamente eguale, senza oscillazioni e senza progressi, come una Minerva insomma che balzi armata di tutto punto dall' olimpico capo di Giove. Più utile e ragionevole mi pare che sarebbe il cercare di sorprendere queste teorie nell'atto stesso della loro formazione, considerarle nel loro divenire, tenendo conto delle diverse cause che poterono contribuire alla modificazione di esse, alla loro varia direzione.

Quando il Goldoni, giovanetto, provò per la prima volta un senso di disgusto per le commedie che vedeva rappresentare, e l' idea ardita di riformare il teatro comico italiano gli balenò la prima volta alla mente, egli non conosceva il teatro francese, non aveva letto neppure il Molière.

Molto importante sarebbe ricostruire la sua poetica, quale dovè delinearglisi, netta ne' suoi tratti principali, innanzi agli occhi, in quel tempo, in cui, colla mente perfettamente sgombra da ogni pregiudizio letterario, da ogni ammirazione troppo vivace ed esclusiva, si accingeva colla sola guida del buon senso e della propria genialità a un' opera tanto ardua. In questo tempo sopratutto apparirebbe più manifesta ed assoluta la sua preziosa spontaneità, e manifesta ancora apparirebbe l'esagerazione di coloro, che nel Goldoni non vedono altro che un prodotto genuino del teatro francese, un erede un po' tralignato, un pedestre seguace, un imitatore infelice del genio del Molière.

Ma la cosa non è facile; mancano di quel tempo le lettere, ed è verisimile che, se anche ve ne fossero, non parlerebbero che poco delle sue idee artistiche. Era quello un tempo in cui la vocazione drammatica del Goldoni appariva agli occhi di tutti poco men che colpevole; era la causa che lo traviava da una condotta di vita metodica, regolare, prudente, che lo faceva cambiare ogni tanto bruscamente di via, giacchè tutte gli parevano spinose, quando egli non poteva percorrere quella sola di cui avrebbe volentieri sopportata ogni asprezza. E poi le sue idee erano come sogni dorati che non ancora trovavano il modo di attuarsi, e probabilmente un innato pudore glie le avrebbe, e glie le avrà fatte tenere chiuse gelosamente nell' animo.

Di quei primi tempi parlano, è vero, abbastanza diffusamente le Memorie; ma possiamo affidarci ciecamente ad esse? Al giovane inesperto, che cominciava allora la sua carriera spinosa, non avrà forse lo scrittore ottuagenario attribuita la stessa maturità di pensiero, la stessa saldezza di teoria, a cui era pervenuto attraverso tanta esperienza propria ed altrui, di teatro e di uomini, sotto l' influsso di una più larga conoscenza della letteratura francese, sotto la suggestione che non potè mancare di esercitare su di lui, inconscio, l'ambiente francese così ricco di elementi filosofici, estetici, così pieno di germi rivoluzionarii?

Non è verisimile infatti che il Goldoni credesse di aver sempre avute, e nel medesimo grado di maturità, quelle stesse idee che era venuto lentamente acquistando, o inconsapevolmente modificando?

Le Memorie infatti ci appaiono tinte da un capo all' altro di un medesimo colore. Il giovane sedicenne, che, per la seconda volta, legge i comici greci e latini, può giudicare già con sicurezza della loro arte, e distinguere quanto in essi è da imitare da quello che bisogna modificare e correggere. « *Je voudrois bien les imiter dans leurs plans, dans leurs stiles, pour leur précision, mais je ne serois pas content si je ne parvenois pas à mettre plus d'interêt dans mes ouvrages, plus de caracteres marqués, plus de comique*

et de dènouemens plus heureux » (1). Evidentemente il vecchio ottuagenario non trovava nulla da ridire, nulla da aggiungere al giudizio che egli attribuisce al giovinetto sedicenne; vedremo in altra occasione qual parte di questo giudizio spetti all'adolescente, quale all' uomo più che maturo. Per ora importa fissare che le Memorie rappresentano per noi l'ultima e più perfetta fase delle idee artistiche del Goldoni, la stratificazione più recente delle sue teorie. Quest'assetto oramai definitivo di idee occupa la mente del Goldoni con un così saldo dominio da fargli subire l' illusione di non aver mai pensato diversamente. La stessa illusione produce in noi la lettura delle Memorie; saremmo tentati di ammettere in lui, fin dalla sua prima età, la più precoce, la più meravigliosa chiarezza di vedute, la più intera consapevolezza dei fini da proporsi e dei mezzi da adoperare a raggiungerli.

Senonchè già delle differenze appaiono evidenti a chi si faccia a confrontare le Memorie con quel tratto della vita, che, parallelamente ad esse, ma parecchi anni prima, il Goldoni aveva cominciato a distendere nelle prefazioni autobiografiche, che premetteva a ciascun volume delle commedie nell'edizione Pasquali. Per esempio, stando alle Memorie, quanto a composizione di commedie, si passa immediatamente dall' informe commedia, abbozzata dal fanciullo di otto anni, alla satira « *Il Colosso* », che gli fruttò l'espulsione dal Collegio di Pavia e molte malinconie e rimorsi, e da questa, ancora d'un balzo, alla composizione dei due Intermezzi « *Il buon Padre* » e « *La Cantatrice* ».

Quest'ultimo intermezzo il Goldoni stesso vide rappresentare qualche anno dopo a Venezia sotto il titolo *La Pelarina*, e riscotere molti applausi, e procacciar lodi e guadagno a colui che aveva avuta l'improntitudine di usurparne la paternità, segno evidente che già quest' intermezzo aveva tali pregi da rivelare l'unghia del leone. Ora questo ci farebbe gridar quasi al miracolo, se uno sguardo dato alle prefazioni autobiografiche non ci convincesse che, tra l' una e l' altra tappa, vi furono non poche altre soste: un esercitarsi continuo intorno a scene, dialoghi, caratteri, un lavorio assiduo, trepido, febbrile che ci viene nascosto dalle Memorie, su cui si è stesa la tinta uniforme di una serenità ormai imperturbabile; ma le prefazioni, scritte in un' età assai men tarda, vengono opportunamente a rivelarci molti anelli intermedii della lunga catena, vengono a porgerci elementi preziosi per la ricostruzione della carriera artistica del Goldoni.

E già, per cominciare proprio dal principio, alla fanciullezza del Goldoni non è da attribuire solo quella informe commedia che egli nelle Memorie dice di aver composta all' età di otto anni. Nella lettera, con cui dedicava al conte Parmenione Trissino la sua commedia *Il giocatore*, chiama il suo illustre protettore a testimone della sua precoce inclinazione pel teatro comico, ricordandogli i tempi della fanciullezza trascorsa insieme, e come il più geniale trastullo di quell'età consistesse « *principalmente nell'abbozzare piccole Commedie per uso dei Burattini* » (2). Cose di poco conto certamente, e che forse non varrebbe la pena di andare disseppellendo, se il Goldoni stesso non attribuisse a questo fatto un valore quasi di prova, e se del fatto simile narrato nelle Memorie non si fosse tenuto un conto forse eccessivo.

Ma, passata la prima fanciullezza, colla testa già piena delle commedie del Cicognini e di quelle latine e greche, lette coll' aiuto di buoni commentatori nei due mesi che stette tappato in casa pel vaiuolo, vede arrivare a Rimini, dove lo contristavano i *barbara* e

---

(1) Goldoni. *Mémoires*. T. I, ch. VII.

(2) Goldoni. Commedie, ediz. Pasquali. Tomo XII. pag. 99.

baralipton della filosofia tomista, una compagnia di comici dell'arte. Il Goldoni andò a vederli: la compagnia era « *cattiva* », le loro commedie « *triste* »; ma al futuro riformatore del Teatro parvero « *uno zucchero* », ed egli « *non avea più cuore di abbandonarli* » (1).

A poco a poco dalla platea passò al palcoscenico; strinse amicizia con quelle attrici, che, intesa la passione comica che agitava il petto del loro giovane ammiratore, cercarono di trarne profitto. Ed ecco il Goldoni a comporre dialoghi, soliloquii, prime uscite, concetti, tutto quel bagaglio rancido e stantio, che formava la *dote* di una compagnia comica; ed ogni sera andava da loro ben « *provveduto di Fogli scritti* »; ne riceveva in compenso « *il libero ingresso alla Porta, nella Platea, sul Palco e nelle loro case particolari* » (2).

Al Goldoni, quattordicenne appena, non dovè sembrare piccola fortuna la sua! Peccato che queste poco gloriose fatiche del futuro riformatore della commedia andassero a finire tra le fiamme per mano del padre del Goldoni, irritato di vedere il figlio abbandonare con tanta leggerezza la filosofia tomista del padre Candini, per seguire una compagnia vagabonda di comici (3).

Noto qui di passaggio che in questa prefazione il padre del Goldoni ci appare in un aspetto ben più severo che non nelle Memorie, dove tutto si accomoda con una scena da commedia. Nè questa è la sola discrepanza che si noti tra le Memorie e le prefazioni, e, in generale, gli altri scritti del Goldoni.

Fuggito da Rimini per causa della filosofia, si trova caduto dalla padella nella brace: il padre vuol fare di lui un seguace d'Ippocrate, ed ecco il Goldoni ad accompagnarlo al letto degli ammalati. Ma era un discepolo poco esemplare: se gli « *accadeva sentir dei consulti in luogo di riflettere alle Dottrine, agli argomenti, alle ragioni dei consultanti, non facea che badare alle loro varie caricature, allo studio ch' essi facevano de' loro Grecismi, e talvolta alla manifesta impostura de' loro vani suggerimenti* » (4). Il dottore Merlino, e il dottore Buonatesta della « *Finta ammalata* » ritrovano la loro origine in questo tirocinio increscioso dell'arte medica, che il Goldoni veniva a malincuore facendo sotto la scorta paterna.

Da queste occupazioni poco gradite, come più tardi dalle altre un po' meno ostiche, ma tuttavia increscìose della giurisprudenza, si sollevava, sfogando il suo « *trasporto per la Drammatica Poesia, or con Dialoghi, or con Commedie, or con rappresentar nelle nobili Accademie un qualche teatral Personaggio* (5).

Narra poi più minutamente, e con particolari per noi preziosi, la vita che menava nel tempo che stava a far la pratica nello studio di suo zio, il procuratore Paolo Indric. Qual uso faceva egli del danaro, che in tal modo guadagnava? Lo studio del procuratore « *era vicinissimo al teatro di S. Samuele dove in quel tempo brillava la migliore compagnia de' Commedianti d'Italia* » e il Goldoni sacrificava ad essi il suo « *picciolo Tesoretto* » e, « *cercando mille pretesti per isfuggire al Tavolino* », correva al suo « *diletto Teatro. Oh! quanta carta* » esclama « *ho io consumata al mio principale per scarabocchiare delle Scene, delle Commedie! Oh quante volte mi hanno trovato sul fatto a*

(1) Op. cit. Tomo V, pag. 3.

(2) Ivi.

(3) Ivi.

(4) Commedie, ediz. Pasquali. Tomo V, pag. 5.

(5) Prefaz. al « *Teatro comico* » ediz. Pasquali. Tomo I, pag. X.

formare il sommario di una commedia, in luogo di sommariare un processo! » (1).

Ma non era più allora il fanciullo di nove anni che si gloriava degli abbozzi mostruosi che gli cadevano dalla penna. All'età di quattordici anni sentiva viva la smania, egli dice, di « *comporre per il Teatro; conosceva che quel, ch'io faceva era tutto mal fatto; lacerava le scene, un momento dopo d'averle scritte, tenendo fisso però nell'animo di farne sempre fino a tanto, che mi riescisse di farne bene* » (2).

Di questi esercizii, di queste prove tante volte ritentate per quante fallite, delle giovanili trepidazioni e dei fermi propositi, che ci mostrano l' anima del Goldoni assai meno olimpicamente serena e imperturbabile di quello che siamo avvezzi a considerarla, e fanno, con piacevole sorpresa, vibrare nel suo carattere un po' debole una simpatica nota virile di fermezza e volontà, di tutto questo non è parola nelle Memorie. Nemmeno si fa cenno in esse di certi Dialoghi comici, che egli compose per alcune educande (3), e che pare riuscissero anche meglio del Panegirico in onore di San Francesco d'Assisi, che fu recitato con applauso « *da un Cherico, che aveva buona memoria* », e che ebbe la fortuna di essere ricordato nelle Memorie. Chi avrebbe pensato che a questi edificanti componimenti avrebbe tenuto immediatamente dietro nientemeno che la satira di Pavia?

Parecchi anni dopo, nel 1732, quando in seguito a una di quelle solite avventure in cui si cacciava con tanta spensieratezza, si trova sbalzato da Venezia a Milano, e, da avvocato veneziano, divenuto gentiluomo di camera del Presidente veneto, Orazio Bartolini, nelle ore di ozie egli tornava ancora alle sue preferite occupazioni. « *Mi divertiva* » egli dice « *nelle ore di libertà facendo qualche disegno, e qualche nota principalmente sopra i caratteri, che mi si presentavano alla giornata, e che mi parevano comici, aspettando con impazienza quel tempo, in cui dovea riaprirsi il Teatro, ed informandomi qual'era la Compagnia, che dovea occuparlo nella Primavera vicina* » (4).

Quell'anno il teatro fu — e un po' anche per intercessione del Goldoni — concesso alla compagnia comica che aiutava a spacciar rimedii quello stranissimo tipo di Buonafede Vitali, che alla sua cattedra di medicina preferiva—vedete un po' che razza di gusti! — il mestiere del ciarlatano. Il Goldoni si diede a frequentare questa compagnia, e, per guadagnarne le simpatie, si acconciò, come già, fanciullo, aveva fatto a Rimini, ad empire pei comici interi fogli di *soliloqui, rimproveri, disperazioni, concetti e dichiarazioni*: cose queste da cui i comici credevano di poter trarre l' oroscopo sicuro che il Goldoni sarebbe divenuto « *un bravo Poeta alla loro foggia* » e che avrebbe « *composto un giorno i più bei Soggetti del Mondo.* » (5)

Di tutto questo lavorio preliminare non è fatto cenno nelle Memorie.

Pare che a ragion veduta il Goldoni abbia taciuto in esse di questi suoi primi informi, esercizii giovanili. Si ha un bel voler essere sinceri; è tanto insito in noi il desiderio di presentarci nel nostro aspetto più favorevole, che si finisce sempre coll'esagerare in qualche senso.

Altri ha opportunamente rilevato esagerazioni e inesattezze nell' autobiografia dell' Al-

---

(1) Commedie — ediz. Pasquali — Tomo VI, pag. 1-2.

(2) Ivi.

(3) Prefaz. al Tomo VIII delle commedie, ediz. Pasquali, pag. 5.

(4) Prefaz. al Tomo XI delle commedie — ediz. Pasquali, pag. 8.

(5) Ivi, pag. 12.

fieri; di maggior momento sono quelle che s'incontrano nelle Memorie del Goldoni. L'opinione è invalsa che queste inesattezze si debbano attribuire alla naturale trascuraggine del Goldoni, alla sua notissima qualità di smemorato, e, più che ad ogni altra causa, ai molti anni che gli pesavano sul dosso, quando si accinse a scrivere le Memorie.

In generale questo è vero; ma, quando troviamo sistematicamente omesse certe notizie, che il Goldoni non poteva avere dimenticate, perchè le aveva innanzi scritte e stampate nelle prefazioni all'edizione Pasquali, sulla scorta delle quali egli conduceva le Memorie, dobbiamo supporre che egli avesse qualche buona ragione per regolarsi in questo modo.

In Francia, nell'ambiente raffinato in cui si trovava, in quell'ambiente saturo d'idee filosofiche, il Goldoni dovè per la prima volta sentire peso e vergogna della sua ignoranza: di qui quel sentimento d'inferiorità, che egli prova rispetto ai Francesi, quel farsi umile innanzi a loro, quel tono ossequioso e dimesso che egli assume ogni volta che, nelle Memorie, parli di persone e cose francesi, e che produce in noi un'impressione tanto spiacevole. Egli sentiva che l'unico pregio che potesse valere a sostenerlo in quell'ambiente tanto raffinato era la sua preziosa spontaneità, e questa egli cerca, forse inconsapevolmente, di mettere in luce. Perciò nasconde tutto quello che potrebbe rivelare una preparazione, un esercizio, uno sforzo per raggiungere la meta.

A otto anni abbozza una commedia, a diciannove compone una satira, un'Atellana, a ventidue circa, due intermezzi, che, in sostanza, non differivano molto dagli altri che il Goldoni compose in seguito, quando fu più inoltrato nella carriera drammatica: dopo, eccolo autore di commedie, riformatore del teatro italiano in Italia, chiamato a sostenere e rinsanguare quello di Parigi.

Ecco lo schema della carriera artistica del Goldoni quale ci è dato nelle Memorie. Libero ognuno certamente d'immaginare che egli non sia potuto pervenire al tanto ambito grado di commediografo senza esercizii preliminari; ma l'autore non ne parla, non li pone in evidenza: dovettero avere dunque ben poca importanza. Tutto fu per lui spontaneo, facile, poco faticoso. Aveva pochi studii?

Ma la Natura in lui suppliva ad ogni mancanza.

Così ad un dipresso pare che il Goldoni voglia far pensare i suoi lettori, e ci riesce, tanto più facilmente in quanto, in fondo, è questo il vero aspetto delle cose, un po' esagerato, con delle linee troppo accentuate, con delle soppressioni un po' troppo radicali; ma in fondo il Goldoni non travisava il carattere saliente della sua personalità artistica; nè sarebbero bastate a menomare il suo pregio di spontaneità le poche notizie che ho additate, desumendole dalle prefazioni. E l'ho fatto per mostrare che l'uniformità di tinta delle Memorie non va esente da qualche leggera sfumatura, e che queste sfumature sarà bene raccogliere e tener di conto per tratteggiare il ritratto artistico del Goldoni con tutti quei giuochi di luce e di ombre, che possono giovare a renderlo più simile all'originale. Nè è difficile rilevare qualche altra più grave diversità di tono tra le Memorie e le prefazioni, e val la pena di farlo, tanto più che questo, a parer mio, ha influito a indurre i critici in un giudizio un po' inesatto, e a farli perdurare in un errore che più innanzi mi studierò di combattere.

Cercando dunque di raccapezzarci nella massa degli scritti goldoniani da utilizzare per la ricerca della sua poetica, abbiamo dimostrato che vi furono in essa parecchie stratificazioni, di cui le Memorie rappresentano l'ultima, la più recente.

Circa trentasette anni prima della composizione delle Memorie, nel 1750, il Goldoni aveva scritto la commedia « *Il Teatro comico* », che egli stesso qualifica per una « *poetica in azione* », e dice di aver composta coll'intenzione di metterla a capo di una edizione del

suo teatro, ben felice di poter così ammaestrare di sulla scena quella parte del pubblico, che difficilmente si sarebbe piegata a leggere altrimenti un' infilzata di regole, precetti e teorie comiche (1). Altrove egli la chiama « *prefazione di Commedie più che Commedia* » (2), e dice che non altra differenza passa tra un Proemio e questo componimento « *se non che nel primo si annoierebbono forse i Leggitori più facilmente* » e nel secondo la noia è in parte schivata « *col movimento di qualche azione.* » Ma, come in un proemio, egli ha qui palesemente notati « *una gran parte di quei difetti* » che ha « *procurato sfuggire, e tutti que' fondamenti* » sui quali ha fissato il suo metodo di comporre le commedie. Nel far questo però egli protesta di non aver inteso di « *dar nuove regole altrui, ma solamente di far conoscere, che con lunghe osservazioni e con esercizio quasi continuo* » è « *giunto al fine di* » aprirsi « *una via da poter camminare per essa con qualche specie di sicurezza maggiore.* » (3).

L' idea di far note per mezzo della rappresentazione le sue teorie artistiche pare fosse sorta nella mente del Goldoni già da parecchi anni. Nel 1736, trovandosi a lavorare per la compagnia dell'Imer, e desiderando, per la riapertura del teatro a Venezia, far qualche cosa che uscisse dall'ordinario, immaginò un divertimento diviso in tre parti: la prima di queste consisteva in un'Accademia. Al levar della tela gli attori si trovavano tutti in iscena, in abito borghese; il Direttore apriva l' Accademia con un discorso sulla Commedia e sui doveri degli attori comici (4). In questo discorso del Direttore, se esso fu in realtà pronunziato, come inclino a credere, nonostante le ragioni che potrebbero farne dubitare (5), in questo discorso mi pare sia da cercare il primo germe della commedia « *Il teatro comico* ».

Non era certo nuova l'idea del Goldoni di servirsi del palcoscenico per esporre delle teorie letterarie: altri lo aveva già fatto prima di lui, a cominciare da Aristofane. Ma non è punto necessario rifarsi tanto da lontano; nel seicento si erano avute imitazioni aristofanesche delle « Nubi » e delle « Rane » per opera di Scipione Errico (6), di Giovanni Giacomo Riccio (7) e di qualche altro (8). Nelle commedie di questi autori la critica letteraria

---

(1) Mémoires. Tomo II, ch. VII.

(2) Lett. dedicat. del « *Teatro comico* » Commedie, ediz. Pasquali. Tomo I, pag. 4.

(3) Comm. ediz. Pasquali. Tomo I, pag. 6 *passim*. Si vegga anche la lettera ad Antonio Bettinelli (da Torino 1751), a pag. 40-41 della già citata raccolta del de Gheltof.

(4) Mém. Tomo I, ch. XXXVII.

(5) La ragione che mette un po' in dubbio l'avvenuta recitazione di questo discorso è che nella prefaz. al tomo XIV delle Commedie, ediz. Pasquali, si parla di questo medesimo divertimento comico organizzato dal Goldoni per la riapertura del teatro; ma non si fa parola di questo discorso che il Direttore doveva tenere. Eppure in questo luogo si parla più a lungo assai che nelle Memorie di questa trovata del Goldoni, il quale si compiace alla sua volta di descriverci minutamente la sorpresa piacevole del pubblico nel vedere, all'alzare del sipario, « *tutta la compagnia in semicircolo, e sentir cose nuove, e in varj metri, e con varie invenzioni sentir gli elogj della Città, del Governo e degli ordini varj delle persone* ».

(6) Scipione Errico: « Le Rivolte di Parnaso » Milano, 1625, e « Le liti di Pindo » Messina 1634.

(7) Giovanni Giac. Riccio « Il Maritaggio delle Muse ». Orvieto, 1625 e « La Poesia maritata ».

(8) Si vegga quello che a questo proposito dice il Belloni: « Il seicento » Vallardi, pagina

è preponderante, ma si occupa per lo più di esporre giudizii sopra i poeti più famosi, e di metterli nella luce che pareva più conveniente ai loro meriti. Nel settecento queste commedie che trattavano di quistioni letterarie si moltiplicarono (1); tuttavia a me sembra, che, se bisogna ammettere che il Goldoni, nel comporre il suo *Teatro comico*, abbia tratto ispirazione da qualche precedente commedia, non si debba ricorrere col pensiero a quelle più o meno sconosciute dei suoi compatriotti, ma piuttosto alle commedie famose del Molière: « *La critique de l'ècole des femmes* » e più ancora a « *L'impromptu de Versailles* ».

Ma « *Il teatro comico* » del Goldoni è diverso anche da queste produzioni molieriane, che hanno indole essenzialmente polemica. Il Goldoni invece nella sua commedia polemizza poco, ma delle sue idee e criterii artistici dà un' esposizione assai più ampia e completa. Il suo fine principale è di mostrare a tutti che egli non opera a caso; ma che si è guardato bene attorno, ha osservato tutto, ed ha trovata la via buona. Egli sa dove va: si può quindi aver fiducia in lui.

È la parte, che in molte commedie del cinquecento si trova affidata al prologo, dopo che questo, per le progredite condizioni intellettuali del pubblico, non servì più, come per l' innanzi, ad esporre e delucidare la favola molte volte intricata troppo per gli spettatori (2). Ed anche il Goldoni, prima di avventurarsi a riempire delle sue dottrine una commedia intera, le aveva sminuzzate qua e là nei Prologhi, nelle Introduzioni, nei Ringraziamenti, nei Complimenti, che, per una vecchia usanza comica, poneva sulla bocca di qualche bella attrice nell' atto che la compagnia sospendeva le recite alla fine di una stagione teatrale, o si ripresentava al pubblico, reduce da'suoi giri nelle altre città d'Italia, e prometteva di rallegrarlo sera per sera, enumerava le commedie nuove che avrebbe rappresentate, dicendone i pregi, e invocando il ricordo delle benemerenze passate.

Più che ai prologhi delle commedie erudite, il Foffano paragona questi componimenti goldoniani « *alle prefazioni più o meno battagliere, che vanno innanzi ad opere d'arte condotte con criterii nuovi o che vogliono parer tali.* » (3)

Ma il Goldoni non si contentò di questi lembi di prefazione: volle darne una piena, intera, finita. Poichè il pubblico si appassionava alla sua riforma, poichè tutti ne parlavano e giudicavano variamente, egli, sotto le vesti del capocomico Orazio, si presenta

---

296-297. Si vegga pure il Rambaldi: « Appunti sulle imitazioni italiane da Aristofane » Firenze. Ricci, 1895.

(1) Ne cito qualcuna: Giulio Cesare Beccelli « I poeti comici. », « I falsi letterati », « L'Ariostista e il Tassista » stampate tra il 1740 e il 1748. Il Napoli-Signorelli ci dice: « *Nel 1739 si pubblicò in Venezia e si reimpresse in Napoli nel 1740 una favola curiosa che mescola a molti tratti di farsa la piacevolezza comica contro i ricchi partiggiani del linguaggio cruscante. S' intitola il Toscanesimo e la Crusca, ossia il Cruscante impazzito, tragicommedia giocosa.* »

È da notare che contro i *Cruscanti*, come allora si diceva, spezza una lancia anche il Goldoni nel « *Torquato Tasso* ».

(2) G. B. della Porta nel prologo alla commedia « *I due fratelli rivali* » si azzuffa alla lettera con i suoi critici astiosi, e, rivolgendosi specialmente contro un supposto spettatore, che egli chiama « *Dottore della necessità* » gli grida: « *Ignorantissimo! considera prima la favola* ecc. ecc. » e arriva persino a dire che se Aristotile avesse saputo di filosofia e delle altre discipline tanto quanto di commedia non avrebbe il gran nome che ha in tutto il mondo.

(3) Foffano. Due documenti goldoniani. In Archivio Veneto. Vol. 18. Anno 1899, pag. 225.

una sera alla ribalta, ed espone i suoi criterii, discute, si difende, combatte..... che vinca lo dicono gli applausi degli spettatori.

Era quella una sera memorabile; l'anno prima, chiudendo il teatro sotto l'impressione sfavorevole di una commedia riuscita male (1), il Goldoni aveva lanciata al pubblico che « *tanto facilmente dimentica ciò che lo ha divertito, e non perdona nulla quando si trova annoiato* » (2), quasi sfida baldanzosa, la promessa che nell' anno venturo avrebbe dato non otto, come di solito, ma sedici commedie nuove. Questa promessa ebbe un effetto immediato e proficuo: otto giorni dopo, narra il Goldoni, tutti i palchetti erano stati riaffittati per l'anno seguente (3). Ed ora, venuto il tempo di mantenere la difficile promessa, l'aspettazione era grande. Era dunque la prima recita della stagione, e di una stagione che si annunziava fecondissima e battagliera: il teatro doveva essere gremito, vi dovevano essere i partigiani come gli avversarii: d'indifferenti pochi, perchè il pubblico di Venezia era, a detta anche del Maffei, il più educato al teatro. Ed ecco, al primo levarsi del sipario, appare raffigurato sul palcoscenico un altro palcoscenico con le quinte e tutto il resto (4).

---

(1) Questa commedia fu « *L' erede fortunata* ». Si vegga nelle Memorie. Tomo II, cap. VI.

(2) Mém. Tomo II, ch. VI.

(3) Mèm. Tomo, II, ch. VI.

(4) Non era nuovo l'artificio di rappresentare un teatro in teatro; per dar subito un esempio famoso, ricordiamo che esso ha luogo anche nell'Amleto dello Shakespeare. Si confronti inoltre la commedia di G. B. Andreini « *Le due commedie in commedia.* » Si vegga anche la « *Commedia in Commedia* » nel « Zibaldone comico di Varii Suggetti di Comedie ed Opere bellissime, copiate da me Antonino Passanti detto Oratio il Calabrese per comando dell'Ecc.mo sig. Conte di Casamarciano 1700. » Manoscritto inedito della Nazionale di Napoli. In questa commedia, al secondo atto, Silvio e Celia, Orazio e Cintia due coppie d'innamorati, fingono di rappresentare una commedia. Appare il Teatro, Pulcinella fa il prologo, vestito da Cupido; poi comincia la commedia la quale corrisponde così bene alla realtà dei fatti, che il padre di Celia, Tartaglia, insospettito, chiede se quello che recitano faccia davvero parte della commedia; a un dipresso come Argan, nel *Malade imaginaire*, si sdegna della cantata che Angelica esegue insieme col suo presunto maestro di musica.

Anche nella « *Cameriera brillante* » del Goldoni accade alcun che di simile. Pare inoltre che la « *Commedia in Commedia* » fosse in gran favore presso i comici, perchè, oltre la già citata, se ne trova un altra dell'Adriani, inedita (Bibl. comunale di Perugia, alla segnatura D. 40). Se ne conosce anche un'altra di Simone Falconio Pratoli; e non saranno state le sole!

Quanto all'artificio del Teatro in Teatro si ricorda anche che il Bernini « *fece una volta al fine d'una commedia, due prologhi e due teatri, l'uno opposto all' altro, e la gente a sentir la commedia tanto nell'uno che nell'altro. Le persone che erano nel vero teatro, dico le più ragguardevoli e note, vedevano nell' opposto contraffatti se stessi con maschere fatte tanto al vivo ch'era uno stupore. L'un prologo voltava la faccia e l'altro la schiena, facendo ciascheduno la sua parte. Alla fine videsi la partenza del popolo chi in carrozza, e chi a piedi, e chi a cavallo, che fu cosa di gran diletto* ». Baldinucci.

Cfr. Belloni. Il seicento — Vallardi — in una nota al cap. XII, e Carducci, Opere, II, 156

Un simile artificio si riscontra anche nell' Opera musicale di Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX) intitolata « *La comica del cielo*, ovvero la *Baltasaria.* » Cfr. Ademollo. I teatri di Roma nel sec. XVII. Roma. Pasqualucci 1888, pag. 99 e sgg.

Questo palcoscenico a poco a poco si popola: ecco le attrici colle loro pretensioni e i loro capricci, ecco gli attori coi loro pregiudizii, colle abitudini antiche della commedia all'improvviso; il pubblico assiste una volta al dietroscena dello spettacolo che gli è preparato ogni sera; in quel capocomico che corregge e discute, intravvede la lotta che il poeta deve sera per sera sostenere cogli attori incaponiti nelle vecchie abitudini, colle attrici indolenti e capricciose; capisce il perchè di certe riforme, sa che certe soppressioni son volute e fatte a bella posta per un fine determinato; gli vien posto sotto gli occhi qualche saggio delle commedie a cui per l'innanzi applaudiva, ed ora..... ne ride.

Si presenta un poeta affamato, declama i suoi versi, ed espone un suo soggetto; ecco uno dei soliti dialoghi *uomo prega, donna scaccia:* il riso che lo accoglieva era la prova più sicura che il Goldoni aveva colto giusto nel segno colla sua riforma. Il capocomico Orazio, che a sua volta è il primo amoroso, trova modo così di raddrizzare le idee storte del poeta, di correggere le pretensioni di uno, di ribattere le critiche di un altro; e, a poco a poco, senza grandi sforzi, tutte le idee del Goldoni vengono esposte.

Vi è certo qualche discorso un po' lungo, un po' arido, qualche quistione troppo tecnica per interessare il grosso pubblico; ma vi sono anche elementi che rallegrano ed appassionano. Attraverso la commedia, tra quelle quinte polverose, tra quella selva di precetti, fiorisce anche un po' d'amore a riscaldare gli animi del pubblico, che ne è sempre giovanilmente avido. Manco a dirlo, è Rosaura innamorata di Florindo. Ma Pantalone, il padre di Florindo, ama anch'egli Rosaura, e viene in iscena a dirle la sua tenerezza nel suo arguto dialetto veneziano, e la semplice Rosaura sa eludere le sue domande incalzanti. Succedono altre scene, rientra in campo il poeta, Orazio dà nuovi precetti; ma l'amore di Rosaura torna ancora a far capolino qua e là, e a fiorire attraverso i precetti. In poche scene che i comici provano ci son tutti gli elementi di una commedia, e, poco prima che il sipario cali sugli ultimi ammaestramenti di Orazio, Rosaura ha sposato Florindo: Pantalone ha ceduto il posto, benchè col cuore grosso, al rivale ch'era suo figlio, al giovane Florindo sempre innamorato di una bella Rosaura.

Nè mancano scherzi, lepidezze, scene brillanti che rallegrino la commedia; così si spiega in parte come una poetica in azione potesse venir gustata ed applaudita in teatro. Bisogna però pur riconoscere che oggi, con tutti i mezzi di allietarla, una commedia simile non si reggerebbe nemmeno per le prime scene. Perchè « *Il teatro comico* » fosse ascoltato e applaudito era necessario un pubblico come quello di Venezia in quel tempo, un pubblico educato al teatro. A Venezia erano non meno di otto teatri, e in ciascuno di essi il prezzo era tanto tenue (1) da riuscir proporzionato anche alla scarsa borsa di un gondoliere o di un artigiano. Alla commedia andavano tutti, e il Goldoni stesso sente perciò il dovere di rappresentar qualche volta argomenti e condizioni popolari, perchè il popolo che sentiva tanto parlare della riforma goldoniana, potesse ritrovarsi anch'esso dipinto coi nuovi co-

(1) Il Maffei diceva che nessuna città poteva essere più sicuro giudice di Venezia in cose teatrali, perchè « *lasciando la perspicacia dell'ingegno e la giustezza del sentimento, in nessuna città fino a otto teatri vedonsi aperti nell'istesso tempo e di numerosa udienza ripieni.* » Cfr. Arpalice Cuman. La riforma del teatro comico italiano. Ateneo Veneto, 1899-1900.

Il Goldoni stesso ci dice: « *Le prix plus haut pour entrer à la Comédie en Italie, ne passe pas la valeur d'un paole romain, dix sols de France* », che nella nostra moneta equivalgono ora a L. 0,55. Mém. Tomo I, ch. LII.

lori nei giocondi quadri che egli schizzava. Il Goldoni dunque poteva fidare su quel pubblico che per le cose del teatro si appassionava; poteva tutto osare, poteva, in quello stesso teatro che qualche anno prima Arlecchino aveva riempito co' suoi lazzi grotteschi, colle sue buffonate clamorose, arrischiarsi a dare, come prima recita di una serie di recite importanti, un'esposizione delle sue dottrine, colla certezza che tutti, partigiani ed avversarii, lo avrebbero inteso, che nessuno avrebbe sbadigliato per noia a quelle lunghe tirate, che molti da quella rappresentazione sarebbero usciti persuasi e convinti.

La trovata del Goldoni fu subito, come tante altre, sfruttata da quel famoso guastamestieri del Chiari (1), che, nel suo « Poeta comico », volle dare anch' egli al pubblico un saggio delle sue idee balzane.

« *Il teatro comico* » del Goldoni resta però sempre una trovata nuova, almeno in parte,

---

(1) Pel Chiari l'essere stato il primo in una trovata non ha nessuna importanza:

« La gloria d'un poeta no l'è d'esser il primo,
In questa precedenza no gl' è gloria nissuna
Al caso la se deve, se deve alla fortuna.
Il Poeta comico. Att. V. Sc. I.

Egli poi pensava che « *agli scrittori più accreditati non si fa oltraggio, ma onore camminando sull'orme loro, perchè si viene in certo modo a riconoscerli per nostri maestri dove hanno pel buono, e dove han dei difetti si fa ad essi riconoscere che sono uomini, onde possano perfezionarsi di più.* » Forte dunque di queste sue teorie, il Chiari, a cui giustamente C. Gozzi appiccicò il nome di *Saccheggio* di fronte a Goldoni che era *Originale*, saccheggia addirittura il teatro del Goldoni, e fa sue tutte le trovate del suo rivale. Per questa sua mania si buscò da un anonimo un graziosissimo sonetto, di cui riporto le terzine. È il Chiari che parla del Goldoni:

Gravido di commedie sempre egli è,
E quando alcuna ne partorirà
Subito quel suo parto io storpierò;
E quei che son cresciuti e adulti già,
Io così male li mariterò
Che ti prometto staranno da Re

(è riportato dal Neri — Aneddoti goldoniani — Ancona. Morelli, 1883, pag. 58.)

Il Goldoni infatti scrive la *Pamela nubile* ed ecco il Chiari dà la *Pamela maritata*, il Goldoni l'*Avventuriero onorato*, il Chiari l' *Avventuriero alla moda* e così contrappone l' *Inganno amoroso*, il *Molière marito geloso*, il *Plauto*, il *Filosofo veneziano*, la *Bella pellegrina*, al *Padre per amore*, al *Molière*, al *Terenzio*, al *Filosofo inglese*, alla *Scozzese* del Goldoni. E quando il Goldoni tira in campo i *Persiani* ecco il Chiari co'suoi *Cinesi*. Strano però che il Sommi Picenardi, il Concari e parecchi altri si ostinino a credere che nella trilogia persiana il Goldoni fosse l'imitatore del Chiari, mentre il Chiari stesso nella prefaz. al vol. X delle Commedie (edizione Bettinelli 1762) dice: « *Lo strepito che fece in quell'anno medesimo* (1752) *la Sposa persiana del sig. Dottor Goldoni m'invogliò di mettere a gara sui teatri nostri la gran novità dei costumi Chinesi*, ecc. ecc. ».

e ardita, e per la nostra ricerca rappresenta forse la fonte più importante, perchè se negli altri suoi scritti toccò de' suoi propositi e delle sue teorie, in questa commedia li espose in una forma, dirò così, ufficiale. È questa una tappa sicura per noi, ed in essa dobbiamo indugiarci un po' più a lungo che nelle altre, perchè ci rappresenta le idee del Goldoni nel fiore già della sua carriera teatrale, quando aveva già più volte felicemente tentata la riforma. A questa esposizione ufficiale di canoni artistici dovremo tornare più volte, per paragonarla colle Memorie, che, scritte anch' esse coll'intento di dare un'esposizione delle sue dottrine, ne rappresentano l'ultima fase, il supremo sviluppo, e forse forse l'inizio del tramonto. Volgendosi indietro a guardar la sua vita, egli raccolse in una sola occhiata i diversi stadii di essa, e li confuse in un solo..... nell'ultimo. Ho già accennato e vedremo più oltre, che l'influsso delle teorie filosofiche francesi contribuirono a fargli attribuire a tutta la sua opera un significato e un fine abbastanza diverso da quello che s'era proposto da principio; contribuirono per dir meglio e con più esattezza, a fargli apparire come unico fine, come elemento essenziale quello che, nel suo naturale buon senso, aveva da principio considerato solo come un ottimo coefficiente dell'opera d'arte: voglio dire l'idea morale (1).

Sicchè, procedendo alla ricostruzione delle teorie goldoniane intorno alla commedia, mi propongo di tener d'occhio le differenze di tono che appaiono tra le Memorie e il Teatro comico; e poichè queste il più delle volte ouos appena percettibili a un occhio più che attento, troveremo un aiuto prezioso nelle prefazioni in cui si mostrano assai più palpabili. Se abbiamo ben presente ai nostri occhi il tipo artistico del Goldoni quale si trova delineato nelle Memorie, ci basterà gettare un occhio su queste prefazioni, perchè le differenze anche minime ci saltino agli occhi. A poco a poco il tipo artistico del Goldoni ci si trasformerà lievemente innanzi alla mente, prenderà degli atteggiamenti impensati. È quello il momento di rileggere il « *Teatro comico* »; ci avvedremo allora che le stesse differenze che si rilevano nelle prefazioni esistono anche tra « *Il teatro comico* » e le Memorie. Ciò prova che dopo il 62, anno in cui il Goldoni passò in Francia, ci fu nel suo spirito una specie di rivoluzione. Passando dall' ambiente bonario, in cui era sempre vissuto, all' ambiente raffinato, colto, filosofico della Francia, che già sentiva i prodromi della rivoluzione, egli si sentì turbato, si accorse della sua ignoranza, e ne ebbe vergogna. Fece allora una specie di sforzo per mettersi in paro cogli spiriti raffinati coi quali si trovava a contatto, barcollò, si riebbe...... e, quando volle mettere il suo ingegno a una prova straordinaria, lo trovò più raffinato, più agile, e destro, e diede allora il suo capolavoro « *Le bourru bienfaisant.* » Peccato che per lui fosse giunta inevitabilmente l' ora del tramonto! Altrimenti ben altro impulso avrebbe ricevuta la sua opera ora che alla fervida immaginazione, alla ricca genialità della sua indole artistica si aggiungeva una maggiore raffinatezza e cultura, e la conoscenza di un mondo pieno di tanti germi vitali, così profondamente diverso dalla morta gora della decadente Venezia.

Non fu tutto bene quello che il Goldoni acquistò in Francia; vi acquistò insieme con una maggiore finezza anche qualche pregiudizio del tempo; ma per ora non è mia intenzione entrare a giudicare del merito di codesta influenza francese; m' importa solamente affermare che il Goldoni, che, ottantenne, scriveva a Parigi i ricordi della sua vita artistica, non era vissuto impunemente per più di un quarto di secolo in ambiente intellettuale

---

(1) Di questo argomento mi occuperò in un mio prossimo lavoro intitolato « La morale nel teatro del Goldoni ».

come è stata sempre Parigi, e la Parigi di quel tempo, che covava già in sè, non senza lasciarne sfuggire quaiche favilla, le fiamme spaventose della rivoluzione.

Sorte in epoche diverse, ma tutte a un dipresso nell' intervallo che corse tra la composizione del « *Teatro comico* » e quella delle Memorie, le prefazioni premesse dal Goldoni alle sue commedie rappresentano anch' esse una fonte importantissima per la mia ricerca. Muovo da quelle premesse a ciascun tomo e a ciascuna commedia nell' edizione Pasquali, perchè tra di esse si trovano ricomprese quelle un pochino anteriori delle edizioni Bettinelli e Paperini. Queste prefazioni debbono dividersi in due classi: v' è a capo di ciascun volume una prefazione autobiografica — questa è una delle due classi — su cui più tardi il Goldoni condusse la prima parte delle sue Memorie. Che tra queste prefazioni e le Memorie corra qualche differenza non trascurabile ho già mostrato nelle pagine precedenti; qualche altra differenza si potrebbe ancora con profitto mettere in rilievo da chi imprendesse a ritessere la vita del Goldoni coll'intenzione di correggerne le date, le inesattezze, di sfrondarla dagli ornamenti fantastici, di cui non sempre il buon Goldoni seppe astenersi dall'adornarla.

L' altra classe è composta dalle prefazioni storico-critiche premesse a ciascuna commedia. Anche queste si trovano in gran parte rifuse nelle Memorie. In esse ci vien detta quasi sempre l'occasione da cui ebbe origine la tale o tal'altra commedia, le difficoltà incontrate per condurla a termine, le condizioni reali di attori o di altro a cui ha dovuto adattare le sue gioconde finzioni, e se la commedia piacque o pur no, e per quali ragioni; c'è poi la parte più preziosa che è il giudizio che l'autore stesso dà delle sue commedie, giudizio che molte volte può riuscire insufficiente a fissarne il vero valore artistico, ma che ha somma importanza per me, che per ora mi limito a ricercare quali furono gl'intendimenti artistici del Goldoni nella sua vasta opera. Come si vede, tutti questi elementi si trovano pure nelle Memorie; ma appunto perciò è utile averne un' altra più giovanile redazione; è così possibile dimostrare come il Goldoni, pur narrando un medesimo fatto, pur esprimendo in sostanza uno stesso giudizio, venga nella sua opera più tardiva a dare ad essi, forse inconsciamente, colorito ed atteggiamento diversi dai primi. Alle prefazioni possono anche unirsi le lettere dedicatorie, delle quali però solo alcune contengono notizie utili per la mia ricerca. L'importanza di questi componimenti è riconosciuta da tutti; da essi la critica goldoniana trae molti lumi nelle più intricate e difficili quistioni. « . . . I concetti « e gl' intendimenti esposti in quelle dediche e in quelle prefazioni — scrive quell' egregio « goldonista che è il Neri — sono lo specchio fedele dell'animo e delle opinioni del Goldoni « nella loro primitiva freschezza, e come veramente le sentiva, senza le modificazioni e gli « adombramenti proprii dell'età avanzata, e delle mutate condizioni dell'uomo e dei tempi. « Ponendo a riscontro le *Memorie* con queste scritture, ci salta fuori un Goldoni nel fondo « non certo dissimile dal conosciuto, ma nei particolari più giovane, più vero e più com« pleto. Infine ciò che manca alle Memorie, o che vi è appena accennato, vien supplito, « riceve lume e conforto dalle dediche e dai proemî » (1).

Freschezza d' impressione ancora maggiore hanno le lettere private. Esse ci rivelano cose inaspettate sul carattere dell'uomo, sulle condizioni in mezzo a cui viveva. Il carteggio del Goldoni col Vendramini, pubblicato dal Mantovani (2), ci mostra quanto poco egli fosse

(1) Achille Neri. Aneddoti goldoniani. Ancona, Morelli, 1883, Avvertenza pag. VIII e IX.

(2) Mantovani Dino. Carlo Goldoni e il Teatro di S. Luca a Venezia. Milano, Treves.

libero di scegliere i suoi soggetti, quanti conti dovesse rendere, quante esigenze contentare, a scapito spesse volte dell'arte. Molte delle imperfezioni del Goldoni si trovano così spiegate senza che di esse si debba fare una colpa all' autore. Leggendo queste lettere, assistiamo alcune volte al primo sorgere di un'idea geniale nella mente del Goldoni, vediamo come egli la partecipi umilmente e ne chiegga quasi l'approvazione all'impresario, il quale non sempre la dà. Vediamo il Goldoni lamentarsi di non poter liberamente ritrarre, per causa dell'arcigno magistrato della Bestemmia, i caratteri che, in tanta leggerezza e corruzione di costumi, gli apparivano più suscettivi di ridicolo, più degni di essere utilmente sferzati nella commedia. La nobiltà veneta ed il clero erano intangibili, e il Goldoni, che vedeva qual partito avrebbe potuto trarre da queste due classi, era ridotto a soffrire il supplizio di Tantalo.

Di questo stato di cose troviamo traccia nelle lettere; in una di esse, datata da Roma, egli scrive a Gabriele Cornet: « *Voi andate in traccia di buoni corrispondenti ed io di nuovi caratteri. In Roma avrei modo di provvedermene, ma sono coperti da certe divise interdette* (1) *alle scene, e lo spogliarli di queste è lo stesso che far vedere una donna disabbigliata* (2). *La Commedia si abbevera ad un vasto fonte, ma alcuni rivoli*

(1) A conferma e commento di queste parole del Goldoni mi piace riportare quest'avvertimento del Perrucci: « *Come anche si avverta a non far usare nell'azioni profane vesti Religiose, condennandolo la* l. Mimae, Cod. de Episcopali audientia, *et* il § ultimo anth. de Sanctis Episcopis, *purchè non sia in opere sacre* ». Perrucci. Dell' Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso. Napoli, Mutio, 1699, pag. 37.

(2) Eppure, se qualche volta volle rappresentarli, dovè rassegnarsi a spogliarli del loro abito. Quel bel tipo di precettore che è Ottavio nel « *Padre di famiglia* », quel precettore che corregge le epistole amorose del suo allievo, lo accompagna in case da giuoco, lo introduce in casa del dott. Balanzoni a far gli occhi dolci a Eleonora, mentre egli se la diverte con Rosaura, che lo incita infine a rubare; questo bel tipo di precettore, e i suoi confratelli *Pancrazio* nei « *Due gemelli veneziani* », e *Anselmo* della « *Vedova spiritosa* », pérdono gran parte della loro efficacia, spogliati come sono dell'abito talare, e riescono a passare quasi inosservati. Essi discendono è vero dal « *Pedante* » delle commedie del cinquecento e seicento, e per essi potrebbe farsi a un dipresso il medesimo studio che il Maddalena ha fatto pel « *Capitan Fracassa* »; ma è fuori dubbio che debbano la loro origine più diretta al Domenicano, che il Goldoni ebbe a compagno durante il suo malinconico viaggio da Pavia a Chioggia, dopo l'espulsione dal collegio Ghislieri. Che razza di religioso fosse si scopre poco dopo; ma il Goldoni non rimpiange i trenta paoli, i pochi libri e camice che gli aveva donati; egli pensa di avere tutto bene speso, giacchè in quell'occasione potè conoscere da vicino il carattere di *Ottavio* nel « *Padre di famiglia* » e di *Pancrazio* nei « *Due gemelli* » (Commed. ediz. Pasquali, T. VIII, pag. 12).

Allo stesso modo dovè comportarsi quando volle biasimare l' educazione ipocrita e falsa che si dava alle fanciulle nei conventi. Quel che fossero allora i conventi lo dice il capitolo XIX delle Memorie del Goldoni (Tomo I), e il quadro del Longhi *Il parlatorio delle monache*, e questo anche senza voler ricorrere alle Memorie del famigerato Casanova, nè alle lettere del De Brosses che ci fornirebbero dei colori assai piu foschi; ma forse un tantino esagerati. È vero però che qualche avventura assai simile a quella del Casanova è stata recentemente narrata dal Fulin su documenti dell'Archivio di Stato. Ma, benchè tali fossero i Monasteri, Dio guardi dal metterli in iscena; che dico? dal nominarli soltanto! Il Goldoni deve dire che la bacchetton-

più fecondi non soffrono esser toccati, e alcune volte le convien soffrire l' astinenza nell' abbondanza; quindi è che, esaurite le comuni sorgenti, conviene che si volga all'Oriente o all'Occaso, e gli spiriti, annoiati della verità ripetuta, si conducono a desiderare o il sorprendente o il ridicolo sciagurato» (1). È questa una risposta eloquente per tutti quelli che hanno dato al Goldoni biasimo di osservazione troppo superficiale, di poca arditezza nello sferzare le due classi forse più corrotte del suo tempo, nobiltà e clero.

Quasi tutte le lettere del Goldoni hanno grande importanza per la storia del suo teatro, e per la ricostruzione delle sue teorie artistiche. Vi è in esse qualche accenno al Chiari, al Gozzi, al Baretti e a quanti colle loro critiche gl'intorbidarono il piacere degli applausi, accenni assai più chiari e vivaci che non nelle Prefazioni e nelle Memorie da lui destinate ad aver pubblicità. Le sue lettere sono così spontanee, spensierate, vivaci che è un piacere il leggerle; in esse si rivela tutta la festività naturale dell' uomo, tutta la mitezza del suo carattere, la bonarietà, lo spirito conciliativo, che pur non valsero a placare i suoi nemici, e ad evitargliene gl'invidi assalti. Preziose sopratutto per noi sono le lettere a Stefano Sciugliaga, e più ancora quelle al marchese Albergati-Capacelli. Quest' ultimo era anche lui autore di commedie, ossequente però al Goldoni, ed è assai notevole questo carteggio tra i due autori comici di tanto differente valore; il Goldoni corregge, consiglia, critica con quel suo maraviglioso buon senso le scene molte volte informi dell' illustre marchese. Ma c'è di più: il Goldoni è anche un pochino il confidente negli affari di cuore dell'Albergati, il quale lo mette a parte dei bisticci con la sua bella, la « *Marchesina* », come la chiama il Goldoni, e ne riceve dei curiosi consigli.

Tutto questo vale a farci conoscere assai meglio e l' uomo e il commediografo; allo stesso fine contribuiscono efficacemente tutta quella congerie di componimenti che vanno sotto il nome di *complimenti, introduzioni, prologhi*, i quali molte volte contengono delle vere e proprie polemiche. Nè bisogna dimenticare di porre tra le fonti della poetica goldoniana anche il teatro. Oltre la commedia « *Il teatro comico* » moltissime altre trattano, o di proposito, o per isbieco, o soltanto con qualche accenno, di quistioni letterarie.

Non istarò a dilungarmi ancora di più in questa parte, che, per essere una specie di prefazione è già forse troppo lunga. A me basta aver mostrata la vastità della materia su cui il mio lavoro si aggira, perchè non si trovi strano che io voglia compiere a parecchie riprese il mio lavoro. Mi occuperò pertanto questa volta di quello che a me pare il cardine fondamentale della poetica goldoniana, l'idea direttiva della sua riforma. Per poterlo fare con conoscenza di causa occorre dare uno sguardo alle condizioni del teatro nel tempo che il Goldoni rivolgeva ad esso i suoi primi sguardi, anche perchè, come dimostrerò ampiamente in un altro mio lavoro, e come confessa lo stesso Goldoni, il teatro fu l'uno dei due soli maestri che egli ebbe. L'altro fu il mondo, che gli porse per tempo da studiare i suoi casi, e le diversità dei caratteri degli uomini, i loro difetti, le loro incostanze e leggerezze. Il mondo insomma gli aveva pòrta la materia; quello che gli aveva insegnato la tecnica, l'arte cioè di elaborare la sua materia e farla piacere, era stato il teatro. Perciò non parrà inutile che noi vogliamo vedere che cosa esso fosse, e che cosa potesse insegnare al suo devoto.

---

cina Rosaura nel « *Padre di famiglia* » è stata educata presso una *vecchia zia*, et qui potest capere capiat. Di più non era permesso.

(1) Lettere di C. Goldoni, con proemio e note di E. Masi. Zanichelli, 1880, Lett. XII, pag. 128.

II.

Il teatro.

Che cosa fosse il teatro nel tempo che il Goldoni cominciava a farsi di esso una delizia è possibile immaginarlo anche oggi, a così gran distanza di tempo, tante sono le lamentazioni che sulle tristi condizioni di esso ci hanno lasciate i contemporanei, e tanto queste lamentazioni consentono tra loro nel deplorare i medesimi danni, nell'incolparne le medesime cause, nel cercare di comune accordo qualche rimedio a tanto sfacelo.

C'è però qualche punto su cui dissentono, e che mi par bene mettere subito in chiaro, per non dar luogo in séguito a confusioni ed equivoci.

Tra quelli che lamentano le tristi condizioni del teatro nel secolo decimottavo si possono, a guardar bene, distinguere due schiere: una meno numerosa, composta di persone modeste, non dotate di grande cultura, le quali, parlando di decadenza del teatro comico, istituiscono il paragone tra le commedie dei giorni loro e quelle di non molti anni prima, ed hanno in mente un sol genere di commedie, quelle dell'arte; sicchè quando, a proposito di tali commedie, parlano di decadenza, ammettono implicitamente — e il più delle volte anche esplicitamente — che esse abbiano veduto giorni più lieti, che possano vantare un passato glorioso.

L' altra schiera, che dirò dei classicisti, è più intransigente; per essa la decadenza è cominciata dal momento che alla tragedia e commedia classica del cinquecento si sostituirono le nuove forme dei drammi alla spagnuola e della commedia dell'arte. A questa schiera ben più numerosa dell'altra appartengono anche i personaggi più illustri e più colti, come ad esempio il Muratori, il Quadrio e gli altri adoratori del teatro classico, tra i quali non è da dimenticare il Riccoboni.

Non parrà strano che, in omaggio a nomi tanto illustri, noi cominciamo appunto da questa seconda schiera, dei classicisti, e cerchiamo di metterci nei loro panni, stretti o larghi che siano per tornarci addosso.

Per essi dunque — parlo dei classicisti — con la tragedia e commedia del cinquecento si era raggiunto l'apice della perfezione; per essi il cinquecento rappresenta il periodo più felice, il periodo del massimo fiore per la produzione drammatica. Quelle belle commedie e tragedie regolari, che osservavano perfettamente tutte le regole della poetica aristotelica, come era stata interpretata dai più arcigni commentatori; quelle tragedie e commedie, scritte nel più puro stile italiano, con quei periodi numerosi e bene architettati, con quegl' intrighi, quei parassiti, quei servi, che ricordavano tanto da vicino gli esempii classici del teatro greco e latino, avevano creato nell'animo loro — ed erano i più — l'illusione che più in là non si potesse andare, che altra via non bisognasse tentare, che quella che essi per antonomasia chiamavano « la buona commedia » sarebbe rimasta sempre e per tutti « la buona commedia », la migliore che potesse immaginarsi.

Si capisce perciò che, quando le forme classiche cominciarono a decadere, e a parere

invecchiate, quando collo scemare dell'entusiasmo per l'erudizione, apparve la monotonia e l'inverosimiglianza di quegl' intrighi e di quei personaggi sempre eguali, quando si cominciò a lasciare in un canto i componimenti classici per qualcosa di molto meno regolare, forbito ed elegante, per le farse scapigliate cioè dei comici dell'arte e per i drammi spagnoleggianti, quelli che avevano il gusto formato sui modelli classici abbiamo parlato di « *decadenza* » del teatro, e questa decadenza abbiano lamentata, e a questa decadenza abbiano cercato di porre riparo con tentativi classicizzanti.

La commedia neoclassica dell'Amenta, non meno che il tentativo fallito del Riccoboni, di cui dovrò far cenno in seguito, stanno lì ad attestarci che non soltanto in teoria, al principio del secolo decimottavo, durava ancora la fede nella commedia erudita del cinquecento.

Ma oggi che, a conti fatti, abbiamo veduto che la commedia classica non ha lasciato eredi che le facciano onore, mentre l'altra forma di commedia, la popolare, disprezzata, quella a cui gli eruditi non volevano neppure accordare il nome di commedia (1), ha dati al mondo moderno i maggiori: Molière, Goldoni e pare anche Lope de Vega, possiamo noi coerentemente parlare ancora di decadenza, nello stesso senso dei classicisti?

Non voglio con ciò dire che, come genere letterario, le commedie del seicento rappresentino un progresso rispetto a quelle del cinquecento; intendo anzi addirittura non istituire paragoni: i due generi mi sembrano troppo differenti, perchè possano esservene di ragionevoli. Nel cinquecento il teatro non esiste; esistono bensì tragedie e commedie, ma sono generi puramente letterarii. Scritte da eruditi, e destinate ad eruditi, esse non subirono mai la benefica prova del giudizio popolare.

Quello che dà esistenza vera e compiuta all'opera drammatica è la rappresentazione; e perchè il successo sia legittimo si richiede la presenza di un vero e largo pubblico, di un pubblico che comprenda in sè tutti gli elementi: nobili e plebei, eruditi di professione e dilettanti, dotti ed ignoranti, con prevalenza preferibilmente di quest'ultimo elemento, e si richiede ancora che lo spettatore sia e si senta perfettamente libero, e in diritto di giudicare severamente, e manifestare il suo giudizio. In una parola, è necessario che esso abbia comprato il suo biglietto, e si senta nel diritto di esigere il divertimento che gli era stato promesso, e che egli aveva pagato. Strepiti pure, urli, fischi, se gli pare di essere menomamente defraudato nel suo diritto; rida di quello che vuole, magari della facezia grassa, magari dell'oscenità; ma si abbandoni alle proprie impressioni, non abbia preconcetti, non appartenga a nessuna scuola o chiesuola letteraria; sia ignorante, ineducato, violento magari, ma sincero!

Si stabilisce allora tra autore e pubblico una specie di corrente benefica, un contatto intellettuale continuo e proficuo. Nella necessità di piacere al pubblico l'autore drammatico esce da quella specie di egoismo artistico per cui molte volte l'artista disprezza il giudizio dei più, e si accosta al pubblico che deve sanzionare la sua opera, ne osserva e studia i gusti, e cerca di secondarli. E poichè i gusti del pubblico sono in generale assai più sani e vigorosi che non quelli dei raffinati, l'arte non può che avvantaggiarsi di questo con-

---

(1) « Nè commedie io nomerò giammai quelle che da gente sordida et mercenaria vengono « qua e là portate, introducendovi Gianni Bergamasco, Francatrippa, Pantaloni et simili buffoni, « se non volessimo assomigliargli ai Mimi, alle Atellane, ed ai planipedi degli antichi ». Niccolò Rossi. Discorsi sulla commedia. Vicenza, 1589, pag. 34.

tatto. Certo il poeta non cede sempre al pubblico; ora concede, ora nega, ora viene ammaestrato dal giudizio popolare, ora è lui che lo corregge, e gli dà un più giusto indirizzo; ed, in questa continua alternativa di concessioni e ripulse, il poeta s'immedesima colla coscienza di tutto un popolo, di tutta una nazione.

Si ha così quella specie di miracolo per cui si vede espresso colla voce e col grido di un sol uomo i sentimenti, gli affetti, le passioni di una intera nazione. È questo, a parer mio, il segreto principale, che ha fatto così grande, così fedele interprete della coscienza nazionale il teatro spagnolo, ne' suoi due più illustri rappresentanti: Lope de Vega, e Calderon de la Barca. Il primo canone della poetica di Lope de Vega è quello di secondare il gusto del pubblico:

> Y, quando he da escrivir una comedia
> Encierro los preceptos con seis llaves,
> Saco à Terencio y Plauto de mi estudio,
> Para que no me den vozes, que suele
> Dar gritos la verdad en libros mudos,
> Y escrivo por el arte que inventaron
> Los que el vulgar aplauso pretendieron;
> Porque, como las paga el vulgo, est justo
> Hablarle en necio para darle gusto (1).

Egli dunque non cerca di adattare la sua commedia a nessuna teoria preesistente, sia antica, sia moderna; in teatro è il popolo che paga, ed al popolo si deve piacere.

Era avvenuto nulla di simile per la commedia del cinquecento? « I teatri » mi servo a ragion veduta delle parole di un altro, per non indurre in sospetto che io travisi la realtà a favore della mia tesi « I teatri erano » allora « in Italia sollazzi gratuiti, offerti o « da principi, o da private accademie, ed il popolo, il quale o non v'interveniva o non pa« gava, non poteva pretendere che i poeti ne secondassero il gusto » (2).

Si entrava in questi teatri coll'animo benevolmente predisposto a trovar tutto buono, a un dipresso come ai nostri giorni succede nelle recite dei dilettanti, che, il più delle volte, rappresentano dei veri supplizii pei malcapitati spettatori. Eppure eroicamente si applaude!

Senonchè allora nell'applauso, non sempre provocato da pura cortesia indulgente, era molto maggiore sincerità. Bisogna tener conto anche del gusto allora dominante, e della nbalità del pubblico, — in massima parte erudito — che prendeva parte a quei divertimenti.

(1) Lope de Vega. Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo, dirigido a la Academia de Madrid. Versi 40-49.

Cito questi versi secondo l'edizione critica che ne ha pubblicata Alfred Morel-Fatio, nel « Bulletin hispanique », Anno 1901, Vol. 3°, pag. 374 e sgg.

(2) De Amicis. L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo. Firenze, Sansoni 1897, pag. 83.

A questo stesso proposito si vegga anche: Flamini. Il cinquecento. Vallardi, pag. 297, e Gaspary. Storia della lett. ital. tradotta da V. Rossi. Torino, Loescher, 1891, vol. II, parte II, pag. 241 e sgg.

Era tale allora nelle classi colte l'ammirazione per l'antichità, e si aveva dell'imitazione un concetto così profondamente diverso dal moderno, che il maggior pregio che un autore potesse avere era quello di uniformarsi il più che fosse possibile ai modelli classici. Il pubblico erudito riconosceva subito in una scena l'imitazione di Terenzio, in un frizzo un'arguzia plautina, e, con un solo applauso, testificava insieme la sua ammirazione per l'imitato e la sua gratitudine per l'imitatore.

Così l'arte drammatica, divenuta divertimento di pochi raffinati, immiseriva ed intristiva; ma andate un po', nel secolo decimosesto, a proporre di fare del teatro un divertimento pubblico!

È importantissimo osservare quali idee si avessero ancora verso la fine del seicento su questo soggetto. È il Perrucci che ce ne istruisce. Egli dice che la commedia, secondo S. Tommaso, appartiene a quelle azioni, che si chiamano *eutrapelia;* può cioè esser buona o cattiva secondo il modo come verrà adoperata. Uno dei modi di adoperarla male è quello di riceverne mercede: « *Il farla per professione, e per* SORDIDA *mercede non è di decoro nè di gloria. Il farla per virtù, o divertimento è cosa degna d'applauso, e d'onore* » (1). Ed aggiunge l'esempio di parecchie altre azioni, che, pel solo fatto della mercede, cambiano di punto in bianco di buone in cattive. Si dilunga poi per molte pagine su quest'argomento, mirando a provare con un lusso, di citazioni veramente straordinario, « *non haver dannato gli antichi nella Comedia altro, che la disonestà, e la* SORDIDA *mercede* » (2).

La mercede non è qualificata altrimenti che *sordida*, e i poveri comici che accettavano un meschino compenso delle loro fatiche venivano sdegnosamente chiamati *istrioni*; c'era inoltre chi credeva necessario spendere un intero capitolo per dimostrare che « *Lecito et onorato è il guadagno de' Comici modesti* » (3).

Che più? Lo stesso pregiudizio romanamente orgoglioso non spingeva forse Carlo Gozzi a disprezzare il Goldoni per la sua qualità d'autore comico stipendiato? Non era questo pregiudizio che gl'ispirava la feroce satira « *Il* Teatro comico *all'Osteria del Pellegrino* » (4), e lo moveva a vantarsi come di una sua superiorità sul Goldoni, del fatto che egli alla compagnia Sacchi donava non vendeva le sue opere?

Almanco se le Fiabe no corona
Le ga de bon che chi le fa le dona (5).

Questo pregiudizio dunque è stato, secondo me, la causa precipua per cui l'Italia, pure avendo molte commedie — ed alcune pregevolissime — non ha avuto, nel tempo del suo maggior fiore letterario, un vero teatro. Perciò, a parer mio, quando si accenna al tempo, in cui cominciavano a predominare la commedia dell'arte e i drammi alla spagnola, piuttosto che di decadenza — che sarebbe uno schierarsi coi classicisti — dobbiamo parlare di inizii, di primordii (6) di un *vero teatro pubblico* italiano.

---

(1) Perrucci. Op. cit. pag. 12.

(2) Perrucci. Op. cit. pag. 16.

(3) Ottonelli. Della Cristiana moderazione del Teatro.

(4) Carlo Gozzi. Memorie inutili. Tomo II.

(5) C. Gozzi. Opere. Firenze, 1774, Tomo VIII, pag. 143.

(6) Francesco Bartoli fa coincidere il cominciare del Teatro coll'apparire delle donne sulla

Accanto alla commedia erudita era sempre fiorito, dapprima timido e dimesso, l'altro genere, la Commedia dell'arte (1). Oppressa dal disprezzo dei dotti, costretta a servirsi per teatro di poche scene ambulanti, non molto differente da uno spettacolo di saltimbanchi, essa divertiva senza pretese la parte più rozza del popolo. Ma, a poco a poco, la schietta allegria che l'informava, il dialogo fresco, vivace, scoppiettante, la bravura di alcuni attori le procacciarono maggior fama e considerazione. Ecco i principi, che cominciano a rivolgere a questa scapigliata commedia un occhio benigno; nello stesso tempo l'ardore per gli studii classici veniva rimettendo della sua intensità e la commedia classica a poco a poco cedeva.

Siamo agli sgoccioli del cinquecento; è questo il momento in cui la commedia dell'arte si lancia al suo maggior volo; compagnie famose si formano sotto la protezione di principi potenti - una prova ne porgono gli archivii di Mantova - (2) passano e ripassano le Alpi, recano alle altre nazioni la notizia dello spirito italiano vivo ed arguto.

Non vi sono che gl' Italiani, che siano capaci di una simile commedia; alla bella regolarità e compostezza della commedia erudita, alla sua forma scelta è sottentrato l'intrigo scapigliato, la buffoneria grossolana forse, ma scoppiettante e viva della commedia dell'arte.

---

scena. « Solo circa il 1550 cominciarono sulle scene a recitare le nostre Donne, e però non ho « preso assunto di parlare di que' comici, che prima di tal tempo saranno stati in Italia .... « Ogni buon poeta drammatico fiorì in tal tempo, ogni ornato Teatro allora s' eresse; ed ogni « esperto e studioso comico si fece vedere in Italia intorno a quegli anni » (Bartoli Francesco. Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno il 1550 fino ai giorni presenti. Padova, 1782, prefaz.).

Ed è appunto questo accennato dal Bartoli il tempo in cui il teatro cominciava a divenir pubblico, e ad essere invaso dalla Commedia improvvisa. Sicchè, anche volendo accettare lo strano criterio del Bartoli per fissare l'inizio del Teatro italiano, ci troviamo d'accordo sull'epoca a cui esso risale.

(1) Il Riccoboni scrive a questo proposito: « Quoique la Comédie reguliére eùt commencé « à renaître en Italie dès la fin du quatorziéme siècle, cependant ceux qui faisoient la profes- « sion de Comédiens ne quitterent point leurs anciennes Pièces, et continuerent à jouer a l'im- « promptu; j' en ai la preuve dans mon cabinet par les canevas de ces Pièces soit imprimés « ou manuscrits; mais dès le commencement du seiziéme Siécle où l'Italie l' emportoit sur « toutes les autres Nations pour la belle Littérature, l' émulation et le goût des sciences aïant « formé plusieurs societés de Sçavans, la plùpart de ces Academies soit pour s'amuser, soit « même pour tâcher de ramener le Public à un genre de Spectacle plus regulier essaïerent de « representer les Comédies écrites des meilleurs Auteurs, à mesure qu' elles paroissoient. Les « Comediens mercenaires n' avaient garde de tenter une pareille entreprise, ils y auroient per- « du leur tems. » Louis Riccoboni — Histoire du théâtre italien, pag. 38-39.

(2) Cfr. Baschet — Les comédiens italiens à la Cour de France Paris-Plon. 1882.
Despois — Lec. théâtre français sous Louis XIV. Hachette.
Moland — Molière et la comédie italienne — Paris — Didier 1864.
Bevilacqua — G. B. Andreini e la compagnia dei Fedeli — Giornale Storico della Letterat. ital. Vol. XXIII, pag. 76-155, e vol. XXIV, pag. 82-165.

Potrei citare molte altre opere, ma mi riserbo di dare in altra occasione la bibliografia completa dell' argomento.

Pure, se si tengon d' occhio gli Scenarii di Flaminio Scala (1), e quelli raccolti dal Bartoli (2), i quali appartengono in massima parte al cinquecento, si vedrà che la differenza tra essi e la commedia classica non è poi enorme. Si avverte anzi subito una certa parentela spirituale che avvince i due generi; in fondo in fondo gl' intrighi non sono molto diversi, nè molto diverso è l' ambiente che riproducono e i tipi che vi si aggirano. La scena è quasi sempre la strada, come nelle commedie erudite, l'unità di luogo raramente violata, quella di tempo anche meno (3).

E la commedia classica del cinquecento, « la buona commedia », potè persino rivivere qualche volta sulla scena, riapparendovi, ben inteso, sotto la forma del canovaccio, sul quale poi Pantalone e il Dottore, Brighella ed Arlecchino, sostituiti agli antichi personaggi (4), ricamavano a via di lazzi, caricature e scontorcimenti le più strane e impensate variazioni.

A sentire il Riccoboni, ecco di che si componeva il teatro comico del seicento: *La bonne Comèdie ècrite dèfigurèe* (non si saprebbe mai insistere abbastanza su questo *defigurèe*) *et reduite en Canevas à l' impromptu; un reste de vieux Canevas; les comèdies espagnoles; quelques uns des Canevas du Flaminio Scala, du G. B. Andreini, et d' autres ont fait la comèdie du dix-septième siècle* » (5).

Quello che parla, non è, si noti, un letterato qualsiasi, che, seduto a tavolino, senza oltrepassare i limiti della propria biblioteca, affermi o neghi quello che a lui pare di dover affermare o negare. Attore e capocomico lui stesso, e imparentato per mezzo della moglie, Elena Balletti, con una famiglia di attori di padre in figlio, poteva, attraverso i ricordi familiari, risalire a una conoscenza sicura delle vere condizioni del teatro nel secolo precedente; poteva, mediante la tradizione familiare, supplire al difetto di quel tanto di esperienza diretta, che potè mancare a lui, fiorito verso gli sgoccioli del seicento e i primi albori del settecento. Sicchè, a parer mio, alla testimonianza del Riccoboni è da attribuire un gran valore.

Secondo il Riccoboni dunque il teatro comico era nel seicento ridotto a quest' alternativa: o commedia spagnola, o commedia dell'arte. E per alcun tempo la commedia spagnuo-

---

(1) Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreatione comica, boscareccia e tragica, divisa in 50 giornate, composte da Flaminio Scala, detto Flavio, comico del serenissimo sig. Duca di Mantova. Venezia, Pulciani 1611.

(2) Bartoli Adolfo — Scenarii inediti della commedia dell' arte, contributo alla storia del teatro popolare italiano. Firenze, Sansoni 1880.

(3) Allo stesso modo gli scenarii del settecento, di cui abbiamo nn numero considerevole in una raccolta inedita che è nella nostra Biblioteca nazionale (11, AA — 40-41), riflettono in gran parte lo stesso mondo delle commedie spagnole o spagnoleggianti, e, più o meno da vicino, ne seguono le tracce.

(4) « Dans ce même tems (il sec. XVII) plusieurs des bonnes Comédies écrites furent me-
« tamorphosées par les Comédiens; pour se servir de leurs acteurs masqués, ils en tiroient les
« simples Canevas et avec quelque changement on voïoit ces belles Comédies originairement
« écrites en Vers et en Prose, jouées par les Comédiens à l' impromptu avec le Pantalon et le
« Docteur, à la place des deux Vieillards Bourgeois, et l'Arlequin et le Scapin à la place des
« Valets » Riccoboni. Op. cit. pag. 71-72.

(5) Riccoboni. Op. cit. pag. 72.

la si mantenne come commedia scritta, anzi fu l' ultima ad abbandonarsi all' improvvisazione, quella che più a lungo venne recitata *premeditatamente*, come allora si diceva. Anche in questo ci soccorre la testimonianza del Riccoboni, il quale ci dice che dal 1620 in poi la commedia spagnola surrogò interamente in Italia la produzione teatrale italiana (1).

Che cos' era essa almeno? Ahimè non le vigorose concezioni di Lope de Vega, di Tirso de Molina, di Calderon de la Barca; ma commedie sbiadite, inverosimili, interminabili, piene d' intrighi e di assurdità. Chi sono gl' imitatori degli spagnuoli? Una pleiade di autori oscuri, di cui il Quadrio ci dà una lunghissima lista (2). I più noti fra essi pare che fossero il Cicognini, il Tesauro, il Bentivogli, il Bartolomei, il Tauro, il Celano, il dall'Orso, il Capaccio (3), ed altri Carneadi di questa specie. Alla schiera degl' imitatori spagnuoli appartiene anche il Perrucci, che sull' arte drammatica de' suoi tempi ci ha lasciato un trattatino molto consultato ai nostri giorni, pieno d'importanti notizie, che io ho già avuto occasione di citare nel breve corso di queste pagine.

Ma in queste imitazioni « le linee s' ingrossano, s' oscurano, i contrasti aumentano, il « ridicolo e l' osceno involgono, infestano, deturpano l' azione. La finezza dell' originale è « sagrificata al gusto pervertito della folla » (4).

Dov' è andata la vivezza nobile del dialogo, che si allarga negli armoniosi versi castigliani? Dove quella vena facile di racconto che costituisce una delle attrattive principali delle commedie di Lope de Vega? (5) Ricordate?

Del gobernador Fadrique
De Lara soy hija.
Por dos veces à Castilla
Fué un hidalgo desta tierra.

E poi:

. . . .
Posò entrambos en mi casa
Solicitò la primera
Mi voluntad.

È la nobile Eleonora che viene a portare innanzi al re la causa del suo amore tradito; ed il re la incoraggia a continuare il difficile racconto:

Di adelante
Y no te oprima vergüenza
Que tambien con los jueces
Las personas se confiesan (6).

(1) Riccoboni. Op. cit. pag. 46.

(2) Quadrio. Storia e ragione di ogni poesia T. V.

(3) Perrucci. Op. cit. pag. 62.

(4) Arturo Farinelli. Don Giovanni. Giornale St. della lett. ital. Vol. XXVII pag. 42.

(5) Ticknor. Histoire de la littérature espagnole trad. par. G. I. Magnabal. Paris. Hachette 1870 Vol. II. 264.

(6) Lope de Vega « *El principe perfecto* ». Comedias de Lope de Vega. Barcellona 1618. Tomo XI, fol. 143.

Questa grazia nobile e dignitosa è sparita del tutto nei drammi degl' imitatori italiani. Il Perrucci ci avverte che quelli che hanno tradotto commedie dallo spagnolo hanno « *fatte nostre quelle bellissime invenzioni, con aggiungervi qualche gala della propria guardarobba* (sic), *e vestirle all' uso per non sembrare barbare* » (1).

Quali poi fossero queste « *gale moderne* », che tanto davano nel genio degli spettatori sappiamo purtroppo da un altro luogo del Perrucci stesso : « *Stravaganze degli avvenimenti, Viluppo dell' Intreccio, equivoci continuati, metafore bellissime, e sali mordaci* » ecco i mezzi adoperati dagli autori « *giudiziosi, letterati e prudenti* » — pare impossibile, il Perrucci parla snl serio ! — « *per far piacere i loro drammi* » (2).

Frutto di tali abbellimenti erano poi scene di questa fatta :

Re. E della vostra bellezza non dite cosa alcuna, o Signora?
D. Violante. La bellezza come cosa caduca passa e vien meno.
Re. Perciò è ben metterla in opra avanti che languisca.
D. Violante. Piacqui a D. Gastone; eccola in opra.
Re. O quanti D. Gastoni, ma come vi gradisce questa solitudine?
D. Violante. Non è sola colei, che ha seco un compagno datoli dal Cielo.
Re. Da per voi dunque prendeste marito?
D. Violante. Io non v' intendo.
Re. Perchè voi sete l' istesso Cielo.
D. Violante. Fuggitemi dunque.
Re. Fuggire il Cielo, e perchè?
D. Violante. Perchè tal hora aventa fulmini di morte.
Re. I Re son sacri.
D. Violante. Anche i Tempj tal hora son fulminati et arsi (3).

Non moltiplico , come mi sarebbe agevole di fare , gli esempii. Tuttavia , qualunque fosse questa commedia spagnoleggiante, essa recò anche qualche vantaggio al teatro. Erano concezioni stravaganti, ma svariatissime, e servirono a scuotere la disperante , monotona uniformità della commedia erudita , e degli scenarii che l' arieggiavano ; agiva in quelle commedie una folla di personaggi di tutte le condizioni : re, principi, cavalieri, dame , e, nello stesso tempo, soldati, servi, artigiani, popolane: (*y el amor de una hija d'un herrero*) (4), i tipi della commedia erudita ne furono svecchiati; la scena passava da una campagna a una città, da un bosco a un' anticamera reale, e sovente, colla più grande facilità da Napoli alla Spagna, e viceversa ; ma finiva l' inverosimiglianza di tutto un intrigo condotto su di una pubblica piazza, e nello stesso tempo si rialzava un po' l'ambiente morale, in cui si svolgevano le commedie.

C' erano ancora delle oscenità, ma quei lenoni, quelle cortigiane , quei vecchi lussuriosi , che ancora ci contristano negli scenarii dello Scala , e perfino nelle commedie del-

(1) Perrucci. Op. cit. pag. 62.

(2) Perrucci. Op. cit. pag. 49.

(3) « *Don Gastone di Moncada* » Opera scenica e Morale del Dottor G. A. Cicognini. Venezia. Pezzana 1661. Atto I, Sc. XI.

(4) Lope de Vega. Arte nuevo ecc. verso 68.

l'Amenta, che si dà vanto di aver ricondotta la morale sul teatro, diventano più rari, o spariscono del tutto, o assumono almeno una certa aria spagnolescamente più grave e dignitosa.

Comunque sia però è da credere che questi drammi italo-ispani non siano durati a lungo sulle scene come commedia scritta. Si trovano molte riduzioni a scenario di famose commedie spagnole, ad esempio « *Il convitato di pietra* », « *La Commedia in Commedia* », « *Amore tra nemici* », ed altri. Di altri scenarii, tratti da commedie spagnole, abbiamo soltanto la notizia, come ad esempio, « *L'amante nascosto e la dama velata* » tratto della commedia di Calderon « *El escondido y la tapada* » e « *Arlecchino supposto gentiluomo e duellista suo malgrado* », tratto dal « *Don Juan d' Alvarado* », e « *La dama demonio* » che non è altro che « *La dama duende* ».

Nè questo ci farà meraviglia se consideriamo che la stessa sorte era toccata anche a parecchie delle commedie classiche, che, ad occhi di attori italiani, dovevano avere ben maggiori diritti da accampare in favore della loro intangibilità.

Che poi la recitazione sul nudo scenario dovesse prevalere sulla recitazione *premeditata*, pare naturale a chi consideri quale potente semplificazione ricevesse la rappresentazione di una commedia, ridotta che questa fosse a semplice scenario. Si risparmiava la fatica d'imparare le parti, si eliminava la lungaggine delle prove, si poteva col modificare qualche scena, coll'introdurre qualche nuovo personaggio adattar meglio la commedia al personale della compagnia; e per di più si veniva di sera in sera a variare dialogo, frizzi, buffonerie, lazzi, tanto che la commedia apparisse ogni sera come rinnovata (1). Delle commedie dell' arte scriveva in fatti Gaspare Gozzi : « *Se in esse qualche cosa è invecchiata, il valente comico la tronca e vi sostituisce qualche novità; se qualche favorevole circostanza gli si presenta, la coglie, e, con quel fuoco che viene somministrato dall' obbligazione del parlare improvviso, quasi dall'entusiasmo invasato, a tutto dà vita e calore, prendendosi per così dire in aria, motti, pronte risposte, berte. burle in sul fatto, che fanno più pronto effetto delle meditate e pensate* » (2).

Insomma, per riassumere quello che ho già detto fin qui, la commedia classica prima, e poi via via la commedia spagnuola o cedettero il campo alla commedia improvvisa, o si trasformarono in essa. È lo stato di cose che ci vien descritto dal Maffei : « *Nella fine di quel secolo* (il XVII), *e nel principio del corrente, uso s' introdusse ancora di non recitar più opere stampate, o scritte, e per autori composte, ma di comporsene gli scenarii a lor modo i comici stessi, e, prendendo qua e là, d' imbrogliar drammi senz' ordine, o forma, ripieni di oscenità* ecc. ecc. » (3). E il Riccoboni alla sua volta ci dice che dopo il 1625 « *la Comèdie ècrite de son côtè ceda la place à la Comèdie Impromptu qui resta.... la seule Maîtresse du Champ de Bataille* » (4).

---

(1) « Nel grand' uso, che si fa de' Teatri nell' Italia, è impossibile il trovare generi scritti « da mantenere lo spettacolo con diversità tutto l' anno. Il Pubblico si annoia se non trova « novità d' indole nelle produzioni scritte, e ripiomba alla Commedia improvvisa dell' arte, sempre spettacolo caricato, ed allegro, e rinnovellato ne' suoi dialoghi da' vivaci spiriti che « lo rappresentano. » Carlo Gozzi. Opere. Venezia, Colombani 1772 T. I, Ragionamento ingenuo « ero Storia sincera dell' igine delle mie dieci fiabe teatrali pag. 9.

(2) Gaspare Gozzi. Gazzetta veneta LXIX.

(3) Maffei. De' teatri antichi e moderni. Cap. I, pag. 122.

(4) Riccoboni. Op. cit. pag. 47.

Tuttavia c' è chi dubita di quest'assoluta preponderanza della commedia all' improvviso; il Magnin la nega pel tempo che corre dalla fine del secolo XVI al principio del XVII (1); il Bencini va più oltre, e giunge, in un suo studio sul Fagiuoli (2), ad affermare che, ancora ai tempi del Goldoni, tra la commedia scritta e la improvvisa pendesse ingiudicata la lite per la supremazia, e che ancora i due generi fossero rivali e compagni.

L' opinione del Magnin, come quella che si riferisce a un tempo più prossimo alla tradizione classica, è certamente meno infondata di quella del Bencini.

A quel tempo la commedia erudita non era scomparsa del tutto, e non è difficile quindi trovar qualche caso sporadico di componimenti drammatici scritti, che siano stati recitati da compagnie di comici.

Ma una rondine non fa primavera, e noi non dobbiamo dimenticare il carattere d'eccezione che hanno simili casi, nè lasciarci traviare da essi tanto da perder d' occhio il fine della nostra ricerca, che è d' indagare quale fosse lo stato ordinario delle cose in fatto di teatro comico.

Dove poi mi pare che il Magnin cada assolutamente in errore è nel dare che egli fa addosso al Riccoboni, che, secondo lui, avrebbe asserito per quel tempo l'assoluto predominio della recitazione improvvisa sulla premeditata.

Egli dice che il Riccoboni in questo si è « *ètrangement trompè* », e adduce come prova il fatto che l' attrice Maria Malloni, della quale sappiamo che « viveva con fama di valorosa commediante intorno al 1615 », ottenne grandissimo plauso, recitando l' Aminta del Tasso, ed·aggiunge: « *Le principal titre poètique d'Isabella Andreini n'est-il pas sa pastorale Mirtilla?* » (3).

Ora è doveroso notare, che, pel tempo al quale il Magnin si riferisce (la fine del secolo XVI e il principio del XVII) il Riccoboni dice esplicitamente di poter assicurare che la maggior parte delle migliori commedie scritte, dopo essere state rappresentate dagli Accademici furon poste in iscena anche dai comici di professione. È vero che egli dà questo come un tentativo tardo di qualche coraggioso; ma infine adopera tre buone pagine per confortare di prove il suo assunto.

Che queste prove non riescano tutte convincenti dice poco pel momento, importa molto invece il notare che, come il Magnin adduce per prova l'Aminta, del Tasso in cui si era resa famosa la Malloni, il Riccoboni ricorda il Pastor fido del Guarini, che « *du jour qu'il a paru, il a toujours ètè jouè par les Comèdiens.* »

Come mai al Magnin sono sfuggite queste affermazioni così recise e così consone alle sue che avrebbero potuto persino servir loro di puntello?

Il Riccoboni aggiunge che, fino al tempo della sua partenza dall' Italia (1716), i comici di professione continuarono a recitare tragedie e commedie scritte.

Che il Magnin non abbia letto tutto il libro del Riccoboni? Che egli si fondi solo su qualche brano conosciuto di seconda mano?

Non parrebbe inverosimile, tanto più che il brano che io ho riassunto più sopra sem-

---

(1) Magnin. Il teatro celeste. Les commencemens de la comédie italienne en France. Revue de deux mondes 15 déc. 1847 pag. 1106.

(2) Bencini. Il vero G. B. Fagiuoli e il Teatro in Toscana a' suoi tempi, Firenze pag. 136-138 e *passim*.

(3) Magnin. L. c.

bra trovarsi in aperta contraddizione con quello che vien subito dopo, e che potrebbe essere la parte appunto su cui il Magnin ha fondato il suo rimprovero al Riccoboni. Il quale infatti dice in seguito, che dopo il 1620 le Tragedie regolari, soppiantate dai drammi spagnoli, finirono del tutto; se qualche scrittore ne compose ancora si contentò di darle alla stampa, guardandosi bene dal farle rappresentare. Qualche Accademia le recitò ancora; ma anche le Accademie erano in decadenza; quanto poi alla commedia, quella scritta cedè il posto alla improvvisa, che rimase « *la seule Maitresse du Champ de Bataille.* » (1).

Come conciliare dunque con quest' affermazione l' altra dello stesso Riccoboni che fino al 1716 si continuasse a recitare tragedie e commedie scritte, alternandole colle rappresentazioni all' improvviso?

A me pare evidente che qui il Riccoboni, pur parlando di tragedia e commedia, abbia avuto di mira più il primo che il secondo componimento drammatico. La sua storia del teatro italiano è diretta infatti a ribattere l' opinione del Saint-Evremond che l' Italia non avesse tragedie, che, tra parentesi, era pure l' opinione del d' Aubignac, e che il Riccoboni si sdegnava di vedere accolta anche nel Dizionario storico del Moreri.

Del resto ognun sa che a quei tempi in tutti i trattati, in tutte le discussioni, il posto principale era assegnato alla Tragedia, che pareva il componimento più nobile, più perfetto, più difficile quindi. Regole e precetti riguardano sempre in primo luogo la tragedia, e poi, quasi di passaggio, si diceva che potevano applicarsi anche alla commedia, oppure che questa, come genere meno perfetto, poteva dispensarsi dall' osservanza rigorosa di alcuno di essi.

E la commedia è sempre considerata come qualcosa d' inferiore, di meno regolare; una quantità trascurabile insomma. Contro questa pretesa inferiorità della commedia spezza una lancia il Molière nella sua apologetica commedia « *La critique de l' École des femmes* » (2); egli anzi sostiene la maggiore difficoltà del genere comico. Ma quella del Moliere è una *vox clamans in deserto*; l' opinione comune era ben diversa. Guardate la poetica di Aristotile, e le aggiunte e dichiarazioni di quelli che la commentarono: il Castelvetro, lo Scaligero, il Piccolomini e gli altri infiniti; guardate la poetica del Boileau, quella del Gravina, il trattato « *Della perfetta poesia* » del Muratori; in tutti noterete lo stesso fatto: si parla a lungo della tragedia, e alla commedia si riserbano poche pagine e poche parole (3).

Or dunque io credo che il Riccoboni, affermando che ancora al tempo della sua partenza dall' Italia (1716) si recitavano componimenti scritti, abbia avuto in mente più la Tragedia che la Commedia.

D' altra parte gli argomenti su cui egli si fonda per dimostrare che nel secolo decimosesto i comici di professione recitavano anche le commedie erudite non sono i più serii

(1) Riccoboni. Op. cit. pag. 46-47.

(2) Scena VII.

(3) Lo stesso pregiudizio pare che in fondo duri ancora ai nostri giorni, perchè, mentre ho trovati alcuni pregevoli lavori sullo svolgimento della tragedia nel secolo decimottavo, neppure uno ne ho trovato che trattasse di proposito della commedia — Alludo specialmente ai lavori del Bertana, nel 4.° Suppl. del Giornale Storico della lett. ital. e di Alfredo Galletti. Le teorie drammatiche e la tragedia in Iialia nel secolo XVIII, parte prima. Cremona-Fezzi 1901.

del mondo. Egli riporta i titoli di tre commedie (1), recitate tutte e tre in occasioni solenni, alla presenza di principi, e dal non trovare nel loro frontespizio fatto alcun cenno delle Accademie che le recitarono, ne trae la conseguenza — non necessaria a parer mio — che esse non dovettero essere recitate da Accademie, altrimenti queste non avrebbero mancato di darsene vanto, ma da comici di professione. È, come si vede, un argomento *ex silentio* non del tutto decisivo. Ma, anche ammesso che tale commedie fossero state recitate dagl' istrioni, come solevano chiamare i comici di professione, non bisogna dimenticare che si tratta, in tutti e tre i casi, di spettacoli eccezionali, dati in onore di principi; sono in somma delle serate di gala, che non bisogna confondere con gli spettacoli ordinarii. Il Riccoboni stesso aggiunge: « *Nous ne pouvons pas douter que les Comediens ne jouassent en même tems la Comèdie à l'impromptu* À SON ORDINAIRE *et telle qu' elle ètoit* » (2).

Se dunque questo era lo stato ordinario delle cose perchè volerci preoccupare di poche eccezioni e per di più problematiche? (3).

E notate che siamo ancora nel cinquecento, più o meno inoltrato, ma insomma in un tempo in cui i modelli classici conservavano ancora intatto tutto il loro prestigio. Che avverrà nel seicento, quando i modelli classici avranno perduta in parte la loro autorità, e i drammi spagnuoli avranno introdotti nuovi gusti e nuove esigenze, e — quel che più importa — il teatro sarà divenuto in più larga misura un divertimento pubblico?

Così nè la notizia contradittoria del Riccoboni, nè l'osservazione, sotto qualche rispetto giusta, del Magnin, riescono a infirmare il mio assunto che è di provare, come nell' ultima metà almeno del seicento ed al principio del settecento, nel teatro insomma che precedette immediatamente la riforma goldoniana, non altra commedia regnasse che quella dell' arte.

Meno ancora riescono a scuotere questa certezza le osservazioni del Bencini. A lui pare che la commedia dell'arte abbia subito delle gravi sconfitte per opera persino del Fagiuoli, il quale infatti aveva composto delle commedie senza maschere, commedie che a molti erano piaciute. « Questi son fatti inoppugnabili » dice il Bencini, gonfiando le gote un po' più del necessario, e « dovrebbero attutire l' incredulità di coloro che giudicano a prima giunta « impossibile un tale allontanamento dalla commedia delle maschere in quest'epoca, se pa« recchi anni dopo, a stento poteva il Goldoni cacciarle dalla scena » (4).

Ma, dopo questo, il Bencini stesso, con una ingenuità impagabile, prosegue: « Il per-

---

(1) Sono: « *I tre tiranni* », commedia di Agostino Ricchi da Lucca, recitata in Bologna a N. Signore, et a Cesare il Giorno della commemoratione della Corona di sua Maestà.

« *Gli Inganni* », Comedia del signor Nicola Secchi recitata in Milano, l' anno 1547, dinanzi a la Maestà del Re Filippo.

« *Le due Persilie* ». Comedia di Giovanni Fedini, pittore fiorentino, fatta recitare dagli Illustri Signori, il signor Gerolamo e il signor Emilio Rossi de' Conti di San Secondo, alla presenza delle Gran Principesse di Toscana, il dì 16 di Febraio 1582 in Firenze.

(2) Riccoboni. Op. cit. pag. 45.

(3) L' addurre in prova l' *Aminta*, il *Pastor fido*, la *Mirtilla* è fuor di proposito: si tratta di un genere diverso, e va da sè che componimenti in versi non potessero essere improvvisati. D' altra parte la *Mirtilla* era sì il maggior titolo poetico d'Isabella Andreini *autrice*, ma niente ci autorizza a credere che fosse anche il cavallo di battaglia dell' *attrice*.

(4) Bencini. Op. cit., pag. 154.

« chè e il come, dopo l'opera riformatrice del Fagiuoli, le maschere continuarono a figu-
« rare sulla scena, e forse ripresero nuova lena, è argomento da studiare ».

Niente affatto. Nulla di più facile che risolvere questo problema piantato sopra una falsa supposizione. Se le maschere, dopo l' *opera riformatrice* del Fagiuoli, ripresero vigore sul teatro fu semplicemente perchè non erano state mai cacciate di seggio. Si ha un bel dire: « Il Fagiuoli mandò in bando dalle sue commedie le maschere! » Ebbene, le maschere, da quelle persone spiritose che erano, si vendicarono, esiliando alla lor volta dal teatro le commedie del Fagiuoli.

Chi andasse peggio in questo ripicco non è necessario che lo dica io.

Ma lasciamo lo scherzo. Che influenza poteva mai avere sulla commedia di tutta Italia quella del Fagiuoli così strettamente regionale, che, fuori di Toscana, non avrebbe avuto nemmeno ragione di esistere? In Toscana stessa vita vera e propria non l'ebbe; la maggior parte delle commedie del Fagiuoli furono da cavalieri e dame rappresentate negli ozii medicei di Lappeggi; e dallo stesso Bencini sappiamo, che da alcune di esse furono estratti gli scenarii, e che cavalieri e dame si divertirono a improvvisare alla maniera degl'istrioni.

Ma è inutile stare a ritorcere contro di se stesse le argomentazioni del Bencini; egli biasima il difetto dei critici di sciorinar giù date con somma facilità, e chiede dei fatti. Veniamo dunque alle prove e ai fatti.

E, prima di tutto, mi par questo il luogo di fare una distinzione, che, accennata dall' Ivanovich (1), e dal Napoli-Signorelli (2), non è stata poi ripresa ed approfondita da nessuno dei critici moderni, i quali, nonchè valutarla abbastanza, pare non l'abbiano neppure avvertita.

In generale se si è parlato delle condizioni del teatro comico sullo scorcio del seicento e il principio del settecento, si è fatto quasi sempre tenendo l'occhio al Goldoni, coll' intenzione di lumeggiarne meglio la figura e l' opera.

Ne è venuto che, inconsciamente, si è limitata la ricerca quasi alla sola Venezia, estendendola poi a tutto il Veneto, e dando così un' occhiata all' intera Italia settentrionale, tanto per seguire nei loro molteplici giri le compagnie dei comici dell'arte, le quali la percorrevano in su e in giù, tenendo però sempre per loro quartiere generale Venezia, la città famosa pei teatri, quella che « *vidde trasportati dalle Rive del Tevere à quelle dell' Adria, i giuochi Teatrali, perchè nè anco in questo cedesse Venezia à Roma l' antica.* » (3).

Ma, mentre la ricerca si è limitata a questa sola parte dell' Italia, i risultati si sono estesi bonariamente a tutta la penisola, e, senza tener conto dei pregevolissimi lavori, che ormai ci sono sopra i teatri di singole città italiane, si è parlato così, alla buona, di teatro italiano, come se potesse esistere un teatro italiano unico allora che d' Italia non c' era, può dirsi, che il nome.

Ora a me pare ehe delle distinzioni s' impongano da sè. In Toscana per esempio, a

---

(1) *Minerva al tavolino*, lettere diverse di Proposta e Risposta à varij Personaggi, sparse d' alcuni componimenti in Prosa, ot in Verso. Nel fine *Le Memorie Teatrali di Venezia* di Cristoforo Ivanovich, canonico della Basilica Ducale. Venezia, 1681 appresso Nicolò Pezzana, pag. 387.

(2) *Storia critica dei teatri.* Vol. X.

(3) Ivanovich. Op. cit., pag. 370.

Roma, e a Napoli le cose andavano un po'diversamente che a Venezia. Il Teatro in questi paesi non era divenuto ancora un divertimento pubblico. « *Vero è* » scrive l' Ivanovich, un contemporaneo, « *che in molti luoghi dell' Italia si vedono piantati Teatri superbissimi prima, che si piantassero in Venezia; mà è anco vero, che non si rappresenta ne' medemi, che all' occasioni segnalate, ò di Maritaggi, ò di nascite di Principi, come in Parma, in Firenze etc. Da che furono introdotti in Venezia, continuano le recite publiche ogni Carnovale, con cui esempio in molte altre parti dell' Europa si pratica lo stesso.* » (1).

Il libro del Croce sui Teatri di Napoli ci rende avvertiti che, anche sul principio del secolo decimottavo, durava a Napoli l'abitudine di fare del teatro un divertimento privato. Le rappresentazioni pubbliche, specie se di commedie, erano sempre qualcosa di anormale, per cui bisognava chiedere volta per volta un apposito permesso, difficilissimo ad ottenere, e che il più delle volte veniva negato.

E la commedia allora, scacciata dai teatri pubblici, si rifugiava nelle case dei privati. Sappiamo per esempio che a Napoli, nel carnevale del 1700, in cui furono « *proibite non solo le commedie nei teatri, ma anche le mascherate e i festini* », tra le diverse commedie che si rappresentarono da dilettanti in case di privati « *Una, la più riuscita, fecesi in casa del Dottor Nicola Amenta, vicino la Chiesa dei S.S. Apostoli, intitolata la Faustina, essendone lui l' autore* ecc. ecc. » (2).

Nel 1709, in casa del Principe d'Elbeuf fu rappresentata anche la *Carlotta* dell'Amenta (3). Nello stesso tempo cominciava a fiorire la compagnia accademica dell'Abate Andrea Belvedere, che è noto come competitore dell'Amenta. Altre commedie preparava il Liveri per l'esclusivo divertimento della Corte; e in generale la commedia recitata dai comici di professione a Napoli era ridotta, salvo qualche breve invasione nei teatri di musica, a contentarsi di locali pessimi, che avevano assai più della cantina che del teatro (4).

Quanto ai teatri di Roma l' Ademollo scrive: « Cercare notizie di teatri pubblici di « Commedia italiana a Roma nel secolo decimosettimo sarebbe, crediamo, opera vana. Si « trovano ricordi di licenze per recitar Commedie in pubblico concesse a comici spagnuoli « e francesi, ma gli italiani erano per regola generale esclusi da concessioni consimili, se- « condo ricavasi appunto da tali memorie. Cominciata poi verso la metá del secolo la voga « del melodramma musicale, questo si surrogò alle commedie *anche nei trattenimenti pri-* « *vati* delle principali case romane.... con scadimento sempre maggiore della Commedia « in prosa. » (5).

Lo stesso avveniva in Toscana: il Fagiuoli scriveva le sue commedie per la Corte dei Medici; quelle del Nelli, senese, rappresentate come furono da Accademie, potevano rimanere ignote al Goldoni, che pure fu qualche tempo a Siena, ed aveva pel teatro quella passione che ognun sa.

A Venezia invece le cose erano andate molto diversamente; si ebbero assai presto teatri

---

(1) Ivanovich. Op. cit., pag. 386 e sg.

(2) Croce. *I teatri di Napoli.* Napoli, Pierro, 1891, pag. 216.

(3) Croce. Op. cit., pag. 231.

(4) Croce. Op. cit.

(5) Ademollo. *I teatri di Roma nel sec. XVII.* Roma, Pasqualucci, 1888, pag. 47.

pubblici; si potrebbe per questo risalire fino ai primi anni del secolo decimosesto, ma, per dare una data incontroversa, prendiamo il 1574. In quest' anno morì il re di Francia, Carlo IX; il suo successore, Enrico III, dalla Polonia si affretta a recarsi in Francia; ma, per quanto grande fosse la sua premura, non si astenne dal fare una sosta a Venezia. La Serenissima Repubblica volle fargli le più cordiali accoglienze; tra le altre cose si cercò di sapere quale divertimento sarebbe stato più di suo gusto. Ecco la risposta che si ebbe: « . . . . . . *parmi les passetemps qui se pourraient donner à sa Majesté, aucun ne pourra lui être plus agréable que celui de la présence à Venise des comédiens* QUI Y ETAIENT CET HIVER. *D'après la relation qu'il en avait entendue, le Roi désire extrêmement les voir, et il désire surtout que la femme* (2), QUI JOUAIT AUSSI CET HIVER, *soit de la compagnie.* » (3).

Mi pare che questa lettera attesti l' esistenza di un teatro pubblico in modo indubitabile. Nel seicento poi vi fu addirittura un fiorire di teatri in Venezia; l' Ivanovich ne conta dodici; in sei almeno di essi si rappresentavano commedie o sole, o avvicendate con drammi e tragedie (4).

Data dunque questa diversità di carattere nei teatri delle singole città d' Italia, non parrà strano al Bencini ch' io gli domandi di quale teatro egli intenda parlare quando afferma nel teatro italiano fino ad epoca molto tarda la contemporanea esistenza dei due generi di commedia, scritta e improvvisa.

La stessa domanda egli alla sua volta sarebbe in diritto di rivolgere a me e a quanti altri affermino il contrario di lui, ogni qual volta dimenticassimo di far prima una dichiarazione punto superflua: che cioè intendiamo parlare di quel teatro che esiste veramente come forma della vita pubblica, non come trastullo fittizio e convenzionale di una sola ristretta classe di persone; del teatro che è diventato uso ordinario e regolato, che ha acquistato stabilità e serietà di funzione sociale, che, insieme con qualche diritto acquistato, ha — quasi per un contratto virile in contrasto con una convenzione fanciullesca — assunto doveri e responsabilità non trascurabili verso il pubblico che lo alimenta e sostiene.

E chi voglia parlare di *vero teatro pubblico* — teatro comico s' intende — deve finir quasi sempre col ricadere nell' ambito dell' Italia settentrionale, zona preferita dalle compagnie comiche di professione.

Pure qualche volta queste compagnie, che allora si dicevano « *Lombarde* », si spingevano fuori della solita zona, giungendo per esempio fino a Napoli. Ebbene che accade in tali casi? Se la compagnia riesce ad ottenere il permesso di dare delle pubbliche rappresentazioni, quali commedie credete voi che essa prescelga? Forse le scritte? Nemmen per sogno. Dove c' è commedia pubblica c' è commedia improvvisa.

Sono sempre le gaie e spiritose commedie dell' arte che sono destinate ad esilarare la moltitudine di qualunque paese essa sia; sono sempre le vivaci e scoppiettanti improvvisazioni delle maschere quelle che, innanzi a un pubblico nuovo, son destinate a far apparire attori, non ancora conosciuti e simpatici, nella luce che riesce loro più favorevole.

---

(1) Era l' attrice Vittoria, detta « *Fioretta* », di cui il Garzoni (p. 737) fa un elogio superlativo.

(2) Baschet. *Les comédiens italiens à la Cour de France.* Paris, Plon. 1882, pag. 54.

(3) Ivanovich. Op. cit., pag. 398 e sgg.

In un libretto del Palomba, intitolato « *La commediante* » (1), la servetta comica, magnificando la propria abilità, diceva:

> Forze non m' aggio fatto onore
> Pe tutto addò so stata?
> Le Commeddie dell' Arte
> Forze non saccio tutte?
> Quanno aggio fatto la mia *Serva Maga*
> *Lo Spirito Folletto*
> *Il Cocù imaginèr*, le mie *Pazzie* (2)
> Le cascette lo ssanno
> Si aggio fatto tesore.....

E poi riscontrate un poco le descrizioni dell'Italia del De Brosses (3) e del La Lande (4): sono stranieri che vengono in Italia coll' intenzione di studiarla in tutte le manifestazioni della vita; sono appassionatissimi del teatro, e si vede che in questo campo hanno anche della competenza, e al teatro dedicano lunghi capitoli...... ebbene quando mai essi ricordano di aver ascoltata la recita di una commedia scritta? Il De Brosses dice anzi esplicitamente: « *Toutes les anciennes pièces italiennes imprimées ne se jouent point; on joue comme aux italiens à Paris de ces pièces non-écrites dont ils ont par tradition un*

---

(1) *La commediante*, commedia per musica da rappresentare nel Teatro dei Fiorentini nel carneval 1754. Napoli, Cirillo, 1754.

(2) La *Serva maga*, lo *Spirito folletto* sono ricordate dal Goldoni, come famose commedie di trasformazioni, fatte apposta per far brillare almeno una sera l' anno le servette comiche, e molto in uso presso i comici dell' arte. Quanto alla quarta, tra gli scenarii dello Scala ve n' è uno intitolato *Le Pazzie d'Isabella*, commedia spesso recitata, e che si adattava facilmente al nome dell'attrice, che ne sosteneva la parte principale. La *Pazzia d' Isabella* infatti, scritta per Isabella Andreini, era divenuta *La Pazzia di Lavinia* per l' Antonazzoni. Nel nostro caso sarebbe stata adattata alla servetta, e questo potrebbe servire a far ricredere il Rasi che pensa non combacino troppo bene fra loro « la parte *drammatica* di pazza col carattere spigliato e biricchino della Diamantina » (Cfr. Rasi. *I comici italiani*. Torino, Bocca, 1897, pag. 7). E certo, se si concepisce la *Pazzia d' Isabella* come una delle tragiche pazzie shakespeariane, è evidente la sua incompatibilità con un carattere brioso, festivo come quello della servetta; ma la commedia dell'arte non giungeva a tante finezze, e in essa il *pazzo* non poteva avere altro ufficio che di esilarare coi continui, studiati spropositi.

Delle commedie ricordate dalla *Servetta* del Palomba una sola è scritta, quella molieriana di *Sganarelle cocu immaginaire*; ma, trovandola in compagnia di altre commedie dell'arte, non esito a credere che anche l' arguta commedia del Molière abbia dovuto in Italia rassegnarsi a vestire la dimessa veste dello scenario. La stessa sorte era toccata anche a qualche altra commedia del Molière. Trovo per esempio evidenti tracce dell' *École des femmes* in uno scenario inedito della raccolta napoletana più volte citata, che porta il titolo « *Astute semplicità di Angiola* ».

(3) De Brosses. *Lettres critiques et historiques sur l' Italie*. Paris, Ponthieu.

(4) La Lande. *Voyage en Italie*. Genova, 1790.

canevas que les acteurs remplissent et dialoguent à l'impromptu. » (1). Nè possiamo dire di avere alcuna ragione di dubitare dell'esattezza di affermazioni tanto recise. L'unico argomento che il Bencini adopera ad infirmarle è che nelle commedie del Fagiuoli le maschere non ci sono più; ma vediamo un po' quel che dice il Goldoni intorno alla diffusione che queste commedie ebbero. « *Il Fagiuoli faceva recitare a Firenze* DA DILETTANTI *le sue commedie in lingua fiorentina, le quali* NON PASSARONO I CONFINI DELLA TOSCANA; *e il solo « Cicisbeo sconsolato » era stato adottato dai Comici fra le commedie dell'arte,* MA SFIGURATO, *e ridotto alla foggia de'* LORO PASTICCI. » (2).

La testimonianza del Goldoni quasi contemporaneo, e autore comico anche lui, in continuo contatto con attori di tutte le specie, mi pare che abbia in questa materia la maggiore autorità. Sicchè l'unica commedia del Fagiuoli che aveva ottenuta una vita vera e propria si era dovuta adattare a diventare commedia dell'arte.

Non esisteva altra commedia; gli attori, anche i più valenti, non concepivano neppure la possibilità di dover recitare una parte *premeditata.* Del valente attore comico Antonio Collalto il Goldoni ci narra nelle Memorie: « *Cette homme qui avait eu de l'education et ne manquoit pas d'èsprit, ne connoissoit que les anciennes Comèdies de l'art, et avoit besoin d'ètre instruit dans le nouveau genre que j'entroduisois.* » (3).

Ed è importante vedere il suo turbamento nel giorno della prima rappresentazione, e quanta premura si sia data il Goldoni perchè il Collalto fosse bene accolto nell'atto che, pel mutato metodo di recitazione, si presentava al pubblico quasi come un attore novellino. « *Collalto entre en habit bourgeois; il est tremblant, il craint le Public; le Directeur l'encourage: le* NOUVEL *Acteur dèbite à merveille une scene que j'avois composée pour le faire applaudir, et il est reçu de la manière la plus flatteuse et la plus dècisive.* » (4).

Del resto in tutto « *Il teatro comico* », quando si parla della commedia oramai divenuta vecchia e caduta in disuso per opera della riforma goldoniana, non si allude mai ad altro che alla commedia dell'arte, prova evidente che altra commedia non fosse in vigore, prima della riforma del Goldoni.

E il Goldoni stesso lo afferma anche più esplicitamente in altro luogo. Parlando delle due compagnie comiche che erano a Venezia al tempo che egli scriveva Intermezzi per la compagnia dell'Imer, dice che i comici del Teatro di S. Luca « *rappresentavano le Commedie dell'arte con tutta quella perfezione, della quale erano capaci le Commedie di cotal genere. La Compagnia di S. Samuele si sosteneva colle Tragedie, coi Drammi del Metastasio, e cogl' intermezzi;* MA LA BUONA COMMEDIA NON ERASI ANCORA INTRODOTTA NE IN VENEZIA NE IN ALCUN ALTRO PAESE D'ITALIA. » (5).

Si guardino del resto le Memorie del Goldoni, e quelle di Carlo Gozzi: tanta parte della loro vita si svolse nel teatro, in un contatto giornaliero con comici di professione, eppure mai un accenno che c'induca a credere che questi attori recitassero commedie scritte! E se questi accenni mancano in tali scritti che si occupano tanto del teatro, dove diamine andremo a pescare prove che possano infirmare una così esemplare e costante concordia di pareri?

---

(1) De Brosses. Op. cit. Vol. III, pag. 231.
(2) Goldoni. Prefaz. al Tomo XIII delle Comm. ediz. Pasquali, p. 7.
(3) Mém. Tomo II, ch. VII, pag. 45.
(4) Mém. Tomo II, ch. VII, pag. 47.
(5) Goldoni. Prefaz. al Tomo XIII delle Comm. ediz. Pasquali.

Mi pare che ci siapoco da ribattere; pure chi volesse essere più incredulo di San Tommaso potrebbe ricorrere ad un altro mezzo per acquistare su quest'argomento una certezza assoluta.

Abbiamo parecchie opere che ci ragguagliano intorno alle vicende degli attori comici italiani: il libro consultatissimo, ad esempio, di Francesco Bartoli (1), e ultimo e più completo il Dizionario bio- bibliografico dei comici italiani compilato dal Rasi. Bene, si faccia uno spoglio diligente di queste importanti compilazioni: si cerchi quanti degli attori fioriti nel seicento e nei primi anni del settecento debbano la loro fama alle commedie scritte: si troverà che nessuno.

Di qualcuno è fatto cenno che recitò una parte in questa o quella commedia scritta, ma, oltre che son casi rari, o si trattava di divertimenti privati, come è il caso di Francesco Addario che a Napoli recita qualche parte nelle commedie del Liveri composte per l'esclusivo divertimento della corte, o di attori-autori che recitano le proprie commedie, come è il caso di G. B. Andreini; ma, come abbiamo detto, son casi rari, e, se questi stessi attori hanno ottenuta una certa fama, la debbono alle parti che sostenevano d'ordinario nelle commedie improvvise, non a quelle eccezionalissime delle commedie premeditate.

Sicchè non mi par proprio che ci sia da dubitare quando si affermi che, nel seicento e nel primo quarto almeno del settecento, dovunque fosse teatro pubblico non altra commedia esistesse che quella all'improvviso, la commedia dell'arte.

Che componimenti pastorali come l'Aminta e il Pastor fido ricomparissero di tratto in tratto sul teatro è indubitato; che il melodramma non potesse essere improvvisato non è da discutere; che la tragedia scritta si recitasse ancora al principio del settecento è anche più certo. Anzi possiamo ben dire che in quel tempo la tragedia era sul rifiorire. Si erano già avute le tragedie del Martelli che avevano ottenuto non poco plauso e avevano riavvivate molte quistioni intorno a questo componimento privilegiato; era venuto poi il Maffei, che, colla sua Merope (1713), ne aveva intrapresa con grande successo la riforma. Il Maffei stesso pubblicò una scelta delle migliori tragedie italiane in otto volumi sotto il titolo di « Teatro italiano » tanto per fornire ai capocomici materia sufficiente alle recite, e che si trovasse presto alla mano. Sul principio del settecento insomma la tragedia rifioriva (2).

---

(1) Bartoli Francesco. *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno al MDL fino ai giorni presenti.* Padova, per li Conzatti, circa il 1781.

(2) Lo attesta anche il Goldoni. « Le Tragedie in ultimo luogo, e i Drammi composti per « la Musica, recitati dai Comici han sostenuti i Teatri. Infatti si son recitate eccellenti Trage- « die, e bellissimi Drammi, che mirabilmente riuscirono. Qual incontro non ebbero i Drammi « del Celebre Signor Abate Pietro Metastasio, quelli dell'Illustre Signor Apostolo Zeno, le Tra- « gedie del Sapientissimo Patrizio Veneto Signor Abate Conti, la Merope dell'eruditissimo Si- « gnor Marchese Maffei, l'Elettra ed altre molte o interamente composte, o eccellentemente dal « Francese trasportate dal peritissimo Signor Conte Gaspare Gozzi, non men che altre eziandio, « così di antichi, come di recenti valorosi Poeti, Italiani, Francesi, ed Inglesi, i quali per bre- « vità, non per mancanza di stima, o di rispetto tralascio di nominare: e mi sia lecito il dirlo, « qual compatimento non ebbe anche alcuna delle mie Rappresentazioni? cioè il *Bellisario*, l'*En- « rico*, la *Rosmonda*, il *Don Giovanni Tenorio*, il *Giustino*, il *Rinaldo da Montalbano*, tuttochè « non ardisco dar loro il titolo di Tragedie, perchè da me stesso conosciute difettose in molte « lor parti? Ma codesti applausi stessi, che riscuotevano i Drammi e le Tragedie rappresentate « da' Comici erano appunto la maggior vergogna della Commedia, come la più convincente prova « della estrema sua decadenza ». Prefaz. al *Teatro comico.* Tomo I, ediz. Pasquali.

Ma per la Commedia le cose erano andate ben diversamente. Il Maffei stesso, imbaldanzito del successo veramente straordinario della Merope, aveva sperato di poter fare qualcosa di simile anche pel teatro comico, ed aveva allestite due commedie, *Il Raguet* e *Le cerimonie.* Esse furono rappresentate da una società di « *cavalieri e dame eccellenti nel recitare* » e le recite furono « *gradite in sommo* » (1), dice il Maffei. Niente altro. Era un tentativo andato a male!

Camminando sulle orme del Maffei, spintoví anzi dai suoi consigli, il Riccoboni tenta anche lui la riforma del teatro comico. Qual' è il suo metodo? Prende commedie francesi e le raffazzona sul gusto italiano; ma il più delle volte è costretto a unire più commedie francesi per formarne una sola italiana, tanto ricca di azione, quanto richiedeva il gusto del tempo.

Trasformava inoltre i diversi tipi di vecchio in altrettanti *Pantaloni* e *Dottori*, e i servi in *Arlecchini* e *Scapini*; il popolo applaudiva a quei nuovi pasticci « *bien entendu* » egli dice « *que toutes ces Comedies Françoises ètoient jouèes à l'impromptu* ». E questo a me par molto significativo; vuol dire che l'uso di recitare all'improvviso era tanto invalso che perfino chi, come il Riccoboni, avesse delle velleità riformatrici, doveva adattarsi ad esso. Ma ecco che il Riccoboni si arrischia a dare una commedia tutta sua « *La Donna gelosa* »; in essa, come nella Merope del Maffei, l'amore — miracolo nuovo! — tace; e la commedia — altro miracolo! — viene applaudita.

Incoraggiato da questo successo, il Riccoboni crede che sia venuto proprio il tempo di tentare il famoso colpo di Stato, che da un pezzo rivolgeva nella mente. Ecco allestisce per la rappresentazoine « *La Scolastica* » dell'Ariosto, e l'annunzia al pubblico. E questo che conosce l'Ariosto soltanto come il mago incantatore che mette in moto ad un suo cenno paladini e donzelle fuggenti pel folto de' boschi, e suscita in un istante mostri, ippogrifi e castelli incantati, accorre in folla al teatro. Ma, quando, dopo le prime scene — lo racconta il Riccoboni — non vide apparire Angelica nè Rinaldo, nè maghi nè giardini incantati, si abbandonò a tale malumore che lo spettacolo dovette essere interrotto. Ecco qual fine ebbe il tentativo del Riccoboni di rimettere in onore la commedia erudita, la « buona commedia. »

Ci voleva ben altro! Il Riccoboni se ne va in Francia (1716), e, in Italia, la commedia dell'arte, non combattuta più da nessun serio nemico, rimane più che mai assoluta dominatrice del teatro.

Ma questo che è il tempo della più larga diffusione della commedia dell'arte è anche quello della sua decadenza. Trova qui posto quella prima classe di più umili Geremia, che, in contrasto coi classicisti, lamentano la decadenza della commedia stessa dell'arte, rimpiangono i suoi bei tempi, e ricordano con rammarico le glorie degli *Accesi*, dei *Gelosi*, dei *Confidenti*.

La commedia dell'arte era affidata quasi esclusivamente al merito degli attori, e per opera loro si sosteneva e brillava; ed appunto si lamenta nel tempo di cui parliamo la mancanza di buoni attori. Che a muovere di questi lamenti fossero in gran parte gli eterni *laudatores temporis acti* si può facilmente supporre se si pensa soltanto quanti attori veramente eccellenti incontrò il Goldoni nella sua lunga carriera comica. Basterebbe ricordare l'immortale Truffaldino Antonio Sacchi, pel quale il Goldoni scrisse alcune delle sue prime commedie, e pel quale già vecchio, Carlo Gozzi fantasticò le sue Fiabe!

---

(1) Maffei. *Dei teatri antichi e moderni.* Venezia, 1790. Capit. I, pag. 126.

Ma gli attori pullulavano in que' tempi in numero straordinario, e si capisce che non tutti potessero essere ottimi; per di più le nazioni straniere, la Francia, la Spagna, la Polonia, si accaparravano i migliori attori, che in Italia non trovavano chi potesse pagarli secondo i loro meriti. Sorgevano ogni giorno nuove compagnie comiche, la concorrenza era grande, le spese venivano crescendo, e non si poteva cercare di aumentare gl' introiti, facendo pagare più caro il biglietto, perchè si correva il rischio di veder deserta la sala, e tutto il pubblico correre a un teatro vicino, in cui trovava lo stesso spettacolo per un prezzo più mite. Date queste condizioni economiche, diveniva impossibile stipendiare buoni attori, sostenere le spese di vestiarii e decorazioni, e quelle più gravi ancora dei continui viaggi che le compagnie erano costrette a fare. Sicchè, a misura quasi che il numero delle compagnie comiche veniva crescendo, scemava in esse la valentia degli attori; ma che dei buoni ce ne fossero ancora, oltre che il Goldoni, ce lo attesta anche il De Brosses, il quale fu in Italia verso il 1740, nel tempo cioè della maggiore decadenza della commedia dell'arte. Eppure egli può affermare: « *Toutes les troupes de comédiens que j' ai vues en ce pays-ci sont au moins aussi bonnes que celles de Paris* (1) ». Del metodo di recitare degli Italiani egli è addirittura entusiasta. « *Cette manière de jouer à l' impromptu* » egli scrive « *qui rend le style très-foible, rend en même temps l' action très-vive et très vraie. La nation est vraiement comédienne; même parmi les gens du monde dans la conversation, il y a un feu qui ne se trouve pas chez nous qui passons pour être si vifs. Le geste et l'inflexion de la voix se marient toujours avec le propos au théâtre; les acteurs vont et viennent, dialoguent et agissent comme chez eux. Cette action est tout autrement naturelle, a un tout autre air de vérité, que de voir, comme aux François, quatre ou cinq acteurs rangés à la file sur une ligne, comme un bas relief, au devant du théâtre debitant leur dialogue, chacun à leur tour* ».

Una cosa che congiurava potentemente ai danni della commedia dell'arte era l'immenso favore incontrato dai drammi musicali. Fin dal loro primo apparire sui teatri di Venezia avevano conquistato gli animi. Dolcezza di verso e di musica, ricchezza e magnificenza di apparati scenici, balli, voli, trasformazioni lo avevano reso spettacolo di sommo gradimento. Non a torto un contemporaneo paragonava il fascino che emanava da essi a quello delle Sirene. « *La nuova introduzione de' Drammi in Musica* » egli scrive « *incontrò molto nel genio di Venezia tenero, e delicato; parendo che le Sirene solo facciano sentirsi dolci e soavi nell'Acque, e s'adatterebbe molto bene qui la Favola; se non vi restasse il pericolo, che sogliono portar seco i canti delle medeme* ». (2).

Ma un pericolo era anche nascosto nei drammi musicali, e quale esso fosse vedremo in seguito; l'Ivanovich aggiunge: « *Da qui nacque, che il Carnovale si fece assai più curioso di quello era per il passato concorrendovi ogni anno qualità, e quantità considerabile di Forestieri, per godere un trattenimento sì delizioso, e in un virtuoso, vedendosi impiegati gl'Ingegni più sublimi, così in Poesia, come in Musica, scelte voci più isquisite d'Uomini, e Donne, e ritrovate Invenzioni più bizzarre d'abiti, di Scene, di machine, di voli, e di balli.* »

Anche per questi spettacoli tanto splendidi il prezzo era tenue. « *E quello, ch'è più con-*

(1) De Brosses — Op. cit.
(2) Ivanovich. Op. cit. Cap. VI, pag. 321.

siderabile, la diversità de'prezzi alla Porta facilita grandemente i concorsi. Poichè i Nobili e i Mercanti col comodo dell'entrate e de' negozii, ànno il modo di soddisfarsi continuamente, e il Popolo ancora col prezzo assai minorato di prima. »

L'Ivanovich, con un senso pratico, che ci riposa di tanti inutili ed astratti ragionamenti sul teatro, ci dà delle preziose notizie sulle consuetudini che regolavano l'affitto dei palchetti, sui diversi utili che il Teatro ricavava dalle rappresentazioni, sulle spese che doveva sostenere. Vediamo così il lato economico della quistione, che in gran parte si risolve in una quistione di danaro.

Posto che per un prezzo su per giù eguale si potesse assistere alla commedia, e al dramma musicale che attirava tanto per la sua novità e per quello che aveva in sè di spettacoloso, chi è che non avrebbe scelto quest'ultimo? Il Melodramma veniva cacciando di seggio la commedia; è questo il pericolo minacciato da questi nuovi canti di Sirene.

« *Prima che s' introducessero i Drami in Musica in Venezia* » scrive l' Ivanovich « *era molto gradita la Comedia. Le Compagnie de' Comici erano famosissime, e il fine de' medesimi era d'allettare con la Virtù un concorso nobile, che fuori di questi non aveva altri trattenimenti Teatrali. Le fatiche riportavano e l'utile e l'onore; perchè il Volgo occupava il meno, e le parti dell'applauso erano il rispetto, e l'attenzione. Vive per anco il grido delle Beatrici, Ippolite, Angiole, ed Isabelle, de' Valerij, Fabricij, Orazij, Cintij Marij* ecc...... *i quali hanno immortalata la Memoria, con l' isquitezza de' proprij talenti. Non mancano pure oggidì all' applauso delle Corti più cospicue, le Aurelie, Eularie, Lavinie, Lucinde e l'Ortensie, i Cintij, gli Ottavij, i Florindi, e gli Aurelij, i Brighelle, i Finocchi, gli Arlicchini, i Truffaldini i Bertolini, gli Scaramuccie, Spezzaferri, i Covielli, e di molti altri: Ma questi vedendo diminuirsi qui il concetto a' loro virtuosi impieghi, da che ha principiato la Poesia vestita di Musica, di caminare col fasto su i Teatri, schivano al più non posso l' esercizio in Venezia; dove in mancanza del primiero nobile concorso, non risulta loro quel decoro e quell'utile, che li valeva d' allettamento allo studio, e all'applicazione così dilettevole, e proficua. Restano adunque a questa causa esposti i Comici più alle perdite, ch' a' guadagni per le spese, che necessariamente impiegano per mantenersi nel posto, e se i Teatri Musicali* » aggiunge profeticamente l' Ivanovich « *non prenderanno qualche alterazione dal tempo, quelli delle Commedie anderanno deteriorando la condizione con evidente pericolo, ò di svanire, ò di* PRENDER QUALCHE ALTRO ESPEDIENTE, CHE PURE SARÀ DIFFICILE A RITROVARSI IN COMPETENZA DELLA MUSICA *avanzata a'segni incredibili della soddisfazione universale.* » (1)

Fa piacere il vedere come questo contemporaneo abbia saputo veder giusto nelle cose del suo tempo, e prevedere con sufficiente esattezza le conseguenze che dovevano venirne. Si accorse che il diffondersi del melodramma rappresentava la rovina della commedia dell'arte, ne intese le ragioni economiche se non le estetiche, capì che a risollevare le sorti della commedia era necessario qualche energico espediente che riuscisse a contrappesare interamente i vantaggi del dramma musicale. Quale questo espediente possa essere egli non vede, ritiene anzi che sia difficile a trovare; ma è già una cosa notevole che esista in lui l' aspirazione a una nuova forma di commedia, che egli senta la necessità di una riforma, necessità che prepara e rende possibile l'avvento del Goldoni.

---

(1) Ivanovich. Op. cit. Cap. VII, pag. 393 seg.

Non erano passati che pochi anni, e quello che l'Ivanovich aveva annunziato in tono profetico era già un fatto compiuto. La commedia dell'arte era ridotta agli estremi. « *Non correvano sulle pubbliche scene* » è tempo di lasciar finalmente la parola al Goldoni « *se non isconce Arlecchinate: laidi e scandalosi amoreggiamenti, e motteggi; favole mal inventate e peggio condotte, senza costume, senza ordine, le quali anzicchè correggere il vizio, come pur il primario e più nobile oggetto della Commedia, lo fomentavano, e, riscuotendo le risa dalla ignorante plebe, dalla gioventù scapestrata, e dalle genti più scostumate, noia poi facevano, ed ira alle persone dotte, e dabbene le quali se frequentavano talvolta un così cattivo Teatro, e vi erano strascinate dall'ozio, molto ben si guardavano dal condurvi la famigliuola innocente, affinchè il cuore non ne fosse guastato.* » (1)

Di questa grande decadenza son tutti d' accordo nel dare la colpa al Dramma musicale, contro il quale si scagliano tutti classicisti e non classicisti.

L' Ivanovich aveva giudicata dannosa l'introduzione del dramma musicale soltanto dal lato economico, chè del resto, al pari de' suoi contemporanei, egli si mostra entusiasta del nuovo spettacolo; gli altri vanno più in là, e, giudicando il melodramma in se stesso, come opera d' arte, ne biasimano i difetti, e dànno ad esso la colpa del pervertimento della poesia drammatica. Il Muratori si mostra acceso da santo sdegno contro il melodramma, ne biasima la mollezza della musica, l'inverosimiglianza, la sdolcinatura, lo sfuggire che esso fa a ogni regola. Egli reputa « *che si facesse una gran ferita alla poesia, e che i teatri italiani cominciassero a perdere la speranza di guadagnar la vera gloria, allorchè i musicali drammi si diedero a regnar fra noi. Certo è che la dolcezza della musica fece poi parere al popolo tanto saporita questa invenzione, che a poco a poco giunse ad occupar tutto il genio delle citta; ed oggidì si crede il più nobile, il più dolce, per non dire l' unico, intertenimento e sollazzo de' cittadini l' udire un dramma recitato, cioè cantato da' musici. Avvezzatosi il gusto delle genti a questo cibo, e perdutosi il sapore degli altri componimenti teatrali, si è la commedia data in preda a chi non sa farci ridere, se non con isconci motti, con disonesti equivochi, e con invenzioni sciocche', ridicole e vergognose* » (2).

Lo stesso Apostolo Zeno, autore di melodrammi, scriveva al Muratori. « *Circa i drammi, per dir sinceramente il mio sentimento, tuttochè ne abbia molti composti, sono il primo a darne il voto della condanna. Il lungo esercizio mi ha fatto conoscere, che dove non si dà in molti abusi, perdesi il fine di tali componimenti, che è il diletto. Più che si vuole star sulle regole, più si dispiace; e se il libretto ha qualche lodatore, la scena ha poco concorso* » (3).

Nè il Crescimbeni, citato dallo stesso Muratori (4), nè il Maffei vengono meno a quella

---

(1) Pref. al « Teatro comico » ediz. Pasquali. Tomo I.

(2) Muratori. Della perfetta poesia. Milano, 1821. Vol. III, pag. 50, e segg.

A proposito dell'influenza del melodramma reputata dannosa alla tragedia e alla commedia, si confronti il libro del Galletti. Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel sec. XVIII. Parte 1.ª Cremona. Fezzi, 1901, pag. 25.

(3) Muratori. Op. cit. Vol. III, cap. VI, pag. 75 e segg.

(4) Crescimbeni. Storia della volgar poesia. Libro I, pag. 71, e Commentarii alla Storia della volgar poesia. Libro I, esp. 12.

specie di obbligo che i letterati s' erano imposto di flagellare il melodramma, e di attribuire tutta ad esso la colpa della decadenza del teatro tragico e del comico (1).

Il Goldoni ricorda che, tra i diversi tentativi fatti per rimettere in gambe la vacillante commedia, vi fu anche quello di aggiungere alle commedie degl' Intermezzi musicali, espediente che sulle prime riuscì a meraviglia, ma finì poi anch' esso col venire a noia del pubblico (2).

Del resto, fosse o no per causa del melodramma, il certo è che la commedia era caduta in assai basso loco, e non si sapeva a qual santo votarsi per rialzarne le sorti. Abbiamo veduto il tentativo del Maffei, e quello del Riccoboni: entrambi andarono a vuoto. A Napoli l' Amenta tentò di ricondurre la commedia alla forma classica, ma rimase un tentativo isolato e che non ebbe alcun effetto. Le commedie del Fagiuoli non avevano avuta lena bastante ad uscire di Toscana; quelle del Nelli muffivano nelle Accademie; or questo or quello sorgeva a dipingere teoricamente quale dovrebbe essere l' ideale della buona commedia, e questo ideale a volte era posto così alto che si giudicava non lo raggiungessero neppure le commedie del Molière. Figurarsi il gridare che si faceva contro la commedia dell' arte!

Decaduta, avvilita, imbastardita, essa era nondimeno la sola che regnasse sul teatro italiano. Tra le sue molte inverosimiglianze ed esagerazioni, tra il convenzionalismo delle maschere, degli intrighi, della scena in istrada, tra gli scherzi equivoci e le oscenità, fioriva sempre la gran naturalezza del dialogo improvviso, la vivacità di un' azione ricca ed esuberante; quegli Arlecchini, Scapini, Brighella che andavano e venivano continuamente, architettavano imbrogli, facevan mille lazzi grotteschi, riuscivano a tenere sempre desta l' attenzione dello spettatore, a suscitare — non importa per ora con quale mezzi — un riso giocondo e sincero. Si poteva ben dire del gran male intorno alla commedia dell'arte: essa era la sola che vivesse in Italia di vita propria; la commedia erudita, la spagnoleggiante erano morte, la nuova commedia del Goldoni non era che una vaga aspirazione di persone malcontente dell' attuale stato di cose.

Se la commedia dell'arte regnava da per tutto dove fosse un teatro pubblico, il suo regno più vero e incontrastato rimaneva sempre l'Italia settentrionale. Già da tempi più antichi essa aveva avuto in Lombardia, a Mantova, un forte centro. Vincenzo I Gonzaga (1587-1612), e più tardi il secondo de' suoi figliuoli, il Cardinale e Duca Ferdinando (1612-1626) ebbero la strana manìa di trasformarsi in una specie d'impresarii comici. A loro si rivolge-

(1) Maffei. Op. cit., pag. 119.

Antonio Abati da Gubbio, nei suoi « Ragguagli di Parnaso contra i poetastri e partigiani delle nationi » (Roma Cavallo 1631), introduce appunto un poetastro che fa ad Apollo la relazione dello stato miserando in cui si trova la poesia in Italia. « Apollo ha la divina pazienza « di ascoltar queste lunghe querele. Prima di rispondere al poeta, chiama a sè tutti i musici « di Parnaso, ed ordina loro di musicare d' indi innanzi *tutte le scempiezze de' moderni poeta-* « *stri e di dare ad esse un acconcio condimento di voce e di maestria, le quali sole ponno es-* « *sere atte a far parer saporiti e buoni gli sconci versi.* »

« E questa pare una frecciata contro i musici d'allora, che avevan la mania di fare i cuochi « della poesia italiana. » G. B. Marchesi. I « Ragguagli di Parnaso » e la critica lett. nel sec. XVII. Giornale St. della Lett. ital. Vol. 27, pag. 80.

(2) Prefaz. al « Teatro comico. » Ediz. Pasquali. Tomo I.

vano i principi delle altre nazioni, per avere nei proprii paesi una buona compagnia di comici italiani. E tutta l'ambizione di questi duchi di Mantova era di servirli bene, di procurar loro i più valenti soggetti. Gli archivii di Mantova, consultati da uomini di gran merito, ci hanno fatto conoscere le lunghe trattative e la gran pazienza che il povero Duca doveva adoperare coi comici sempre riottosi e pettegoli. Non è questo il luogo opportuno per insistere sulla strana mania di questi Gonzaga, nè su quella specie di accentramento di comici, che si formò alla loro corte; mi basta averne fatto un cenno per poter dire che la tradizione si continuò poi sempre. Le migliori compagnie furon sempre le « *Lombarde* », (come allora venivano chiamate) le quali a poco a poco finirono per trovare il loro centro naturale in Venezia, città unica per i teatri. L'Ivanovich sulla fine del seicento si lamentava che le commedie in Venezia fossero in uno stato di decadenza rispetto agli anni precedenti, e prevedeva che accadrebbe di peggio, che la commedia sarebbe del tutto bandita dalle scene venete. Profezia questa che non si avverò, la commedia a Venezia restò sempre più in onore che nelle altre città. Ed era naturale che avvenisse così: nessuna città era tanto ricca di teatri quanto Venezia; l'Ivanovich ci narra che a' suoi tempi i teatri erano dodici; al principio del settecento il Maffei ci narra che erano otto, tutti aperti contemporaneamente e tutti affollati: il segreto era nella tenuità del prezzo non meno che nell' indole gioconda e viva del popolo veneziano. Ed era appunto questa giocondità di temperamento che, come osserva il La Lande, rendeva poco gradita la tragedia, graditissima invece la commedia (1).

In nessuna città il teatro era tanto progredito quanto a Venezia. Non c' è novità che miri ad abbellire e a rendere più attraenti gli spettacoli, che non parta da Venezia. Per quel che riguarda l' artifizio della scena, la meraviglia di trasformare in un attimo per mezzo di macchine la « *Scena da Palagio in Città, da Sala in Bosco, da Galleria in Giardino, da Prateria in un Cielo, e da Cielo in Inferno* » il Perrucci non dubita di asserire che essa ai giorni suoi è giunta » *all' ultima perfezione per l'invenzioni de' nobilissimi, e mai abbastanza lodati ingegni Veneziani* » (2). E in altro luogo, parlando delle opere in musica rivendica del pari a Venezia l' onore di aver presa in esse l' iniziativa, e lo fa con parole tanto magniloquenti che val la pena di riportarle. « *La serenissima e bellissima Città di Venezia si è ingolfata primieramente in moltitudine di esse, e spendendovi tesori in chiamare a rappresentarvi i migliori Musici d' Italia, i più saggi Maestri di Cappella, i più ingegnosi Architetti, et i più addottrinati Maestri di ballo, ha invitato tutto il mondo in quella Patria ad ammirarne gli stupori* (3).

In fatto di usi di teatro Venezia faceva autorità; si prendeva sempre esempio da essa. Quando si fabbrica a Napoli il Teatro San Carlo, si stabilisce di fittarne la platea sera per sera, per mezzo di biglietto, *all'uso di Venezia* (4). Quando del San Carlo si volle dare

(1) La Lande. Voyage en Italie. Genève, 1790. Vol. XII, pag. 50.

Il Rossi lasciò scritto: « La tragedia, bene accolta da pochi dotti non piacque quasi mai alla moltitudine del popolo Veneziano, nè qualche caso particolare in proposito è da calcolarsi. » Cod. ms. alla Marciana. Riportato dal Malamani. Il teatro drammatico, le Marionette e i Burattini a Venezia nel sec. XVIII. Nuova Antologia. Serie IV. Vol. 67, pag. 614.

(2) Perrucci. Op. cit., pag. 26.

(3) Perrucci. Op. cit., pag. 52.

(4) Croce. Op. cit., pag. 329.

la direzione al Barone di Liveri, l'Ulloa ne approvava la scelta, e credeva non dovesse riuscire di disdoro al gentiluomo, *poichè anche i Grimani a Venezia facevano lo stesso* (1).

Ora, se dovunque era un teatro pubblico non esisteva altra commedia che quella dell'arte, possiamo noi supporre che nell'Italia settentrionale e a Venezia specialmente, dove il teatro era tanto progredito, fosse in voga altro genere di commedia che quella all'improvviso?

Il Goldoni era nato a Venezia; le sue peregrinazioni giovanili lo portarono sì or qua or là, ma, da quel buon veneziano che egli si vantava di essere, finiva sempre col ritornare all'ombra del campanile di San Marco, e, a ogni modo non uscì mai, nella sua giovanezza, dall'Italia settentrionale, dominio incontrastato della commedia dell'arte. Le commedie scritte erano lasciate ai dilettanti, che sarebbero stati inabili al recitare improvviso; così nelle Memorie del Goldoni troviamo ricordo di una recita della « *Sorellina di Don Pilone* » del Gigli, nella quale il Goldoni sostenne una parte; di una recita dello « *Starnuto* » del Martelli fatta dai burattini abilmente manovrati dal Goldoni stesso; ma, quando si tratti di compagnie comiche di professione, il Goldoni non ricorda mai di avere assistito alla rappresentazione di una commedia scritta. Abbiamo anzi la prova contraria, di scenarii cioè tratti da commedie di autori recenti, come, ad esempio, era avvenuto pel « *Cicisbeo sconsolato* » del Fagiuoli.

Il teatro dunque che il Goldoni dice essere stata tutta la sua scuola si trova non essere che la commedia dell'arte. Come il Molière, ma assai più direttamente di lui, il Goldoni deriva dalla Commedia dell'arte; ne è il prodotto ultimo, più squisito e perfetto, e perciò con lui la commedia dell'arte finisce, e gli effimeri bagliori delle Fiabe del Gozzi non valgono a risuscitarla appunto perchè essa non è morta, ma si è trasformata e risoluta nella commedia goldoniana, che ha saputo cogliere e fissare la parte vitale di essa.

Il Goldoni non deriva la sua profonda conoscenza del teatro che dalla commedia dell'arte. Giovinetto, egli l'ammirò senza restrizioni; più tardi il critico che spuntava in lui ne notò e volle correggere i difetti; ma non per questo può parere meno evidente il fatto che il suo genio comico nascente fu ispirato, alimentato, educato alla gaia e spensierata scuola di Arlecchino e Brighella.

---

(1) Croce. Op. cit., pag. 359. Le parole testuali di questi due documenti sono da ricercare nell'Archivio di Stato. *Teatri*, fol. 1.° e 4.°

III.

Il Goldoni e la commedia dell'arte.

Ma ecco intanto che il Goldoni, il quale, stando a quello che ho detto nelle pagine precedenti, ha tutta l'aria di essere un continuatore della commedia dell'arte, un continuatore che la perfeziona e la porta alla sua più grande altezza, ma che non isdegna di riprenderne e continuarne la tradizione, ecco che il Goldoni si annunzia come un riformatore. « *J' avois formé le projet de* RÉFORMER *les masques de la Comédie Italienne, et de remplacer les farces par des Comédies* » (1), dice il Goldoni nelle sue memorie, e in altro luogo « *L'Italie n'avoit fait que goûter les premiers essais de la* RÉFORME *que j'avois projettée* » (2) e «*je mourois d'envie de hâter la réforme jusqu'au but.* » (3)

Ho citato così a caso questi tre luoghi delle Memorie—e potrei citarne altri infiniti (4)—per mostrare che il Goldoni si annunzia da se stesso come un riformatore. Contro che cosa insorge egli?

A cominciare da' suoi contemporanei i più rispondono: « Contro la commedia dell'arte. »

Carlo Gozzi lo dice « *il più fiero combattitore della Commedia nostra improvvisa, che l' Italia abbia avuto* » (5) e lo accusa di « *volere* » insieme col Chiari — poco degna compagnia — « *strozzata la innocente Commedia italiana alla sprovveduta* » (6) e lo tratta perciò da « *padre sconoscente e tiranno* » (7), lo accusa « d'*inumanità* » (8) e di nascondere nel far ciò « *sotto la maschera d'un zelo per la coltura....... un zelante interesse venale.* » (9)

Nello stesso concetto è tenuto il Goldoni da molti autori moderni, dal Galanti (10) ad esempio e dal Rabany, autori delle due più ampie monografie sul Goldoni. Il Rabany dice che il Goldoni « *est l'auteur d'une révolution véritable, qui remplaça l'ancienne comédie improvisée par des pièces plus régulières imitées des Français, malgré l'opposition des critiques et des acteurs, qui tenaient pour la vieille tradition italienne de la « commedia dell'arte.* » (11)

---

(1) Goldoni Mém. T. II, ch. XXIV.

(2) Goldoni. Mém. T. I, ch. IV.

(3) Goldoni. Mém. T. I, ch. XLII, pag. 338.

(4) Si vegga per esempio: Goldoni. Commedie, ediz. Pasquali. T. I, prefaz. al « Teatro comico », passim; e Mémoires. T. I, ch. XLII, pag. 340, e ch. LIII, pag. 424, ecc. ecc.

(5) Carlo Gozzi. Ragionamento ingenuo ecc., pag. 54.

(6) Carlo Gozzi. Memorie inutili ecc. Parte I, pag. 292.

(7) Ivi, pag. 279.

(8) Ivi T. II, pag. 2.

(9) Ivi.

(10) Carlo Goldoni e Venezia nel sec. XVIII di F. Galanti. Padova. Salmin, 1882.

(11) Rabany. Carlo Goldoni. Le théâtre et la vie en Italie au XVIII siècle — Paris 1896. Avant propos, pag. VI. Si vegga anche, pag. 61.

Ma, senza stare a citare quest'autore o quello (1), nessuno potrà disconvenire che il concetto tradizionale che si ha dell'opera goldoniana è che essa si sia opposta recisamente alla commedia dell'arte. Nei libri di maggiore diffusione, nelle scuole, si espone un tale stato di cose: ai tempi del Goldoni il teatro comico era decaduto, non regnavano sulle scene che le buffonerie grossolane delle maschere. Il Goldoni volle riformare la commedia e spazzò via dal teatro le improvvisazioni delle maschere. Vi fu una lotta a cui Carlo Gozzi prese parte in qualità di difensore della commedia improvvisa; ma il Goldoni la vinse, e la Commedia dell' arte tacque.

Ora, all'ingrosso, nessuno potrebbe dire che la cosa sia andata diversamente; è un fatto che la commedia dell'arte, dopo la riforma goldoniana, andò gradatamente scomparendo, nè potè mai risuscitare; e, se dovessimo limitarci a fare una esposizione storica delle vicende del teatro comico italiano, potremmo magari contentarci anche noi di vedere le cose sotto questo aspetto. Ma io qui mi occupo della poetica goldoniana, e mio precipuo assunto è ricercare, più che gli effetti, le intenzioni che il Goldoni ebbe, e le idee fondamentali dalle quali lasciò governare la sua produzione drammatica.

Sta bene, dopo il Goldoni la commedia dell' arte finì; è un fatto. Ma era poi questo che il Goldoni voleva?

In primo luogo chiunque abbia scorso appena le Memorie del Goldoni avrà potuto notare che mai, sino alla fine, la riforma goldoniana potè prendere quell' andatura decisa che forse al suo autore sarebbe piaciuto d' imprimerle.

L' ideale del Goldoni era di dare all' Italia commedie di carattere, interamente scritte, che assicurassero a lui fama di autore comico. Egli aveva innanzi agli occhi il Molière, sentiva in sè forze bastanti ad emularlo, e forse — chi sa? — a vincerlo, e si accinge con baldanza ed energia al lavoro che dovrà fargli toccare la meta sospirata. Ma ecco intanto che, quasi ad ogni passo, egli fa uno strappo alle sue teorie, e dà una commedia o tutta o in parte all' improvviso.

Non è da dimenticare che egli comincia la sua carriera comica appunto collo scrivere *dialoghi*, *soliloquii*, *prime uscite* per una compagnia di comici dell' arte, delizia della sua adolescenza. Dal mattino si conosce il buon giorno, suol dirsi: il Goldoni non potè mai rendersi interamente indipendente dalla commedia dell' arte. Di tratto in tratto lo vediamo tessere un canovaccio ora per il Sacchi, il gran tentatore, ora per contentare i personaggi a maschera, che si lamentavano che egli li facesse lavorar poco, e rovinasse il loro mestiere (2).

Alle volte non è tutto da riempire all' improvviso lo scenario che egli dà; le parti più importanti hanno il loro dialogo tutto scritto; altre volte di scritto non c' è che la parte di un solo, del protagonista, come avviene nel « *Momolo cortesan* ».

Non si può disconoscere che questa era in parte una necessità imposta dal modo come erano formate le compagnie comiche. Eran tutti attori educati alla scuola della commedia dell' arte, e la maggior parte di essi trovava duro e persino umiliante il dover ripetere alla lettera le parole dell'autore. Carlo Gozzi ci fa sapere che, malgrado l' uso, per lui cattivo, di recitare il *premeditato*, ancora nel 1772, dieci anni dopo la partenza del Gol-

---

(1) Malamani. La satira del costume a Venezia nel sec. XVIII. Roux e Favale. Torino-Napoli, 1886, pag. 58.

(2) Mém. T. I. ch. XLI, p. 336.

doni dall'Italia, non c'era compagnia comica italiana, che non avesse *Zanni*, *Magnifici*, *Dottori* (1). Figurarsi ai tempi che la commedia dell'arte rimaneva ancora in seggio potente e prepotente! Bisognava molte volte contentare gli attori, e il canovaccio s'imponeva. Ora noi siamo abituati a considerare queste concessioni come strappi assai dolorosi (2) che il Goldoni fa alle sue teorie; ci par quasi di vederlo chinare il capo sotto una odiosa necessità. Egli concede un po' troppo, pensiamo, e siamo abituati a cercare la ragione di queste concessioni per noi eccessive, e insieme la scusa dell'artista, nella tradizionale mitezza di carattere dell'uomo, che alle volte ci pare degeneri addirittura in debolezza.

Ma, nel pensarla così, noi esageriamo, e non tanto lievemente. Che il Goldoni faccia uno strappo alle sue teorie ogni qualvolta scrive un canovaccio è vero, ma solo in quanto è certo che al Goldoni sarebbe piaciuto assai più dare delle commedie interamente scritte. Che questo strappo poi sia tanto doloroso, che rappresenti una vera offesa alla coscienza artistica del Goldoni, non mi pare.

Certo la pieghevolezza del suo carattere ci sarà entrato per qualche cosa nell'attenuarne il dolore; ma il vero è che questo dolore non è grande, il vero è che il Goldoni non ha per la commedia dell'arte quell'assoluta ripugnanza che s'è voluto far credere. I due termini *commedia improvvisa* e *riforma goldoniana* non sono assolutamente contradittorii.

Pur componendo uno scenario pei comici dell'arte, il Goldoni sentiva di poter imprimere ad esso un andamento più ragionevole, e perciò la sua coscienza artistica non ne rimaneva del tutto insoddisfatta. Quando egli, costretto dai lamenti delle *maschere*, si lascia andare a concedere una commedia a soggetto, intitolata « *Le trentadue disgrazie d'Arlecchino* » non si vede costretto per ciò a rinunziare a tutte le sue idee riformatrici; parlandone, nelle Memorie, può dire con una cert'aria di soddisfazione: « *Les amateurs des masques et des canevas, ètoient contens de moi. Ils trouverent que dans mes trente-deux infortunes, il y avoit plus de* CONDUITE ET DE SENS COMMUN, *que dans les Comèdies de l'art.* » (3).

Come si vede il Goldoni giunge fin quasi al punto di non considerare « *Le trentadue disgrazie d'Arlecchino* » come una commedia dell'arte; pure ne aveva tutti i caratteri: era tutta all'improvviso, la parte preponderante era quella delle maschere, e il nocciolo dell'intrigo non era che un raffazzonamento della « *Sorella* » di G. B. della Porta, che, già stravisata, correva per le mani dei comici di professione. Nessuna commedia era più schiettamente *dell'arte* che questa delle trentadue disgrazie d'Arlecchino; ma il Goldoni le aveva data tanta ragionevolezza di condotta, tanto buon senso quanto in altre dello stesso genere non si sarebbe neppur sognato di trovare; e questa ragionevolezza appunto la faceva parere tutt'altra cosa dalle sue sorelle, le dava un'aria di novità che veniva notata dal pubblico, e ne incontrava il favore. Anche nelle commedie a soggetto poteva dunque il Goldoni continuare la sua riforma.

Ma c'è di più: egli riprende in seguito alcune delle sue commedie che in origine

---

(1) Carlo Gozzi. Ragionamento ingenuo ecc. p. 22.

(2) Cfr. p. es. Bonfanti. *La donna di garbo di C. Goldoni.* Noto-Zammit 1899 pag. 63.

(3) Mém. T. I., ch. XLI, pag. 336.

erano state interamente a soggetto, ne stende il dialogo, ne dichiara i lazzi, e le dà alle stampe. Certo egli non dà a tutte la sua approvazione incondizionata, ma nel numero di quelle di cui egli non si mostra interamente soddisfatto ne sono delle molto pregevoli; basterebbe ricordare il « *Servitore di due padroni* », capolavoro di vivacità, di spirito, di schietta allegria che il Goethe si compiaceva di far rappresentare a Weimar (1), e che, ridotta abilmente dallo Schröder pel teatro di Amburgo, anche oggi ha fortuna sulle scene germaniche (2). Eppure essa è una commedia dell'arte pura e semplice. L'argomento al Goldoni venne proposto dal Sacchi; come resistere alla tentazione di scrivere una commedia pel famoso Truffaldino? Nonchè resistere il Goldoni cedè a questa tentazione, e fece bene. Per mezzo di questa commedia noi riusciamo a farci un' idea esatta di quello che doveva essere una commedia dell' arte perfetta nel suo genere, idea che per altra via non riusciremmo a formarci.

Si può infatti ben leggere scenario sopra scenario, spigolare qua e là tutte le possibili notizie sul metodo di recitare all' improvviso, si può in ultimo ben costringere la propria immaginazione a uno sforzo straordinario..... tutto riesce inutile, noi non arriviamo a concepire come organismi vivi, gai, freschi quei nudi e stecchiti scheletri che sono gli scenarii.

Chi può renderci la voce, il gesto, l' azione viva, disinvolta dell' attore, chi può renderci quello scoppiettio di pronte risposte, di lazzi, di frizzi che conquistavano tutta l'attenzione dello spettatore e la tenevano piacevolmente incatenata fino alla fine? Son cose sparite per sempre, morte. Lo scenario accenna che al tal punto l' attore farà il tale o tal altro lazzo, o quello della *semplicità*, o quello di *Hermano io no te conosco*, o quello di *torna a bussare*; ma il più delle volte noi non sappiamo in che questi lazzi consistessero, e fino a poco tempo fa abbiamo ignorato persino il vero significato della parola lazzo (3). In tali condizioni difficilmente riusciamo a comprendere come la commedia dell' arte, di cui noi a stento sopportiamo la lettura, potesse contare da per tutto tanti fanatici partigiani. Ne viene che, senza accorgercene, facciamo grandi restrizioni alle lodi, che le troviamo tributate con la più liberale larghezza, e a queste lodi diamo un valore assai relativo. Il gusto dei nostri avi, pensiamo, dovè essere di molto facile contentatura, molto meno esigente e schizzinoso del nostro! Ma quando, per mezzo di queste restrizioni, siamo appena riusciti a metterci in pace col nostro pensiero, ecco che salta fuori qualche onore straordinario, qualche gran lode tributata ai comici dell' arte e alle loro commedie. Per quante restrizioni si vogliano fare restano sempre onori e lodi straordinarie; ed allora? Allora si resta perplessi; da un lato abbiamo la prosa scucita, inverosimilmente ellittica di qualche vecchio scenario, con delle frasi che bisogna intendere per discrezione, scenarii che vi vengon fuori da un vecchio manoscritto dai fogli anneriti, quasi bruciati dal tempo, che vi crepitano, e, ad ogni istante, minacciano di sgretolarvisi tra le dita, e con-

---

(1) Goethe's Gespräches, herausgegeben von Woldmar v. Biedermann. Leipzig. 1889. I, 156. La recita avvenne nell' ottobre 1794.

(2) Si vegga il bell' articolo del Maddalena: *Aneddoti intorno al Servitore di due padroni*. Ateneo Veneto. 1890 Vol. I.

(3) Cfr. Maddalena. *Lazzo*. Dal volume offerto dagli studenti italiani dalmati ad Adolfo Mussafia. Spalato. Tip. spalatina 1904.

tribuiscono a farvi apparire quelle commedie come circonfuse di un' uggiosa nebbia di tedio ; dall'altra abbiamo i contemporanei che ve le dipingono come le più allegre e vivaci cose del mondo. E noi restiamo sospesi come se uno ci narrasse le molte passioni suscitate da una donna bellissima, e intanto, a provarcene la bellezza, ci mettesse innanzi agli occhi non altro che il suo teschio.

Ma venga un artista, ce ne mostri il ritratto, fatto vivo dall' arte, e noi usciremo dalla nostra fredda perplessità, e crederemo, e diverremo fervidi ammiratori anche noi!

Questo appunto fa il Goldoni: colla sua commedia « Il servitore di due padroni » egli ci mette sotto gli occhi un bel ritratto di una bella commedia dell' arte. Noi vi vediamo Truffaldino all'opera, e la sua meravigliosa prontezza ed abilità ci appare subito con meravigliosa evidenza. E quel che più importa è che noi siam certi di avere innanzi una vera commedia dell'arte; questo *soggetto* era già nel repertorio dei comici di professione. Come già fu notato da un contemporaneo tedesco, nel primo volume del *Dictionnaire des théâtres de Paris* esiste uno scenario francese in tre atti che porta il titolo : *Arlequin valet de deux maitres* (1). Lo scenario appartiene al Mandajors e fu recitato al teatro italiano di Parigi il 31 luglio 1718. Questo scenario e la commedia goldoniana concordano nelle cose essenziali. E questa a me pare la prova più convincente che il Goldoni non repudiasse assolutamente la commedia dell' arte, se da essa derivava gli argomenti, e se questi argomenti, dopo essere stati stesi in scenarii, erano da lui reputati degni di una più finita esecuzione.

Mi sono indugiata un po' a lungo su questa commedia e perchè in se stessa importante sotto varii rispetti, e perchè ha avuta la fortuna di essere diligentemente studiata dal Maddalena ne' suoi diversi rapporti, sicchè non ho dovuto far altro in gran parte che utilizzare pel mio scopo le sue dotte fatiche. Ma non è questo il solo argomento che il Goldoni abbia derivato dai poco coltivati orti della commedia improvvisa. Oltre le tragedie, o tragicommedie, come il « *Bellisario* », il « *Don Giovanni Tenorio* », il « *Rinaldo di Montalbano* » anche molte commedie traggono il loro fondo da noti scenarii come il « *Momolo cortesan* », (2), « *Le trentadue disgrazie d' Arlecchino* » (3), « *La Bancarotta* » (4), « *La*

---

(1) Cfr. Bibliotek der schönen Wissenschaften und der freyen künste. Leipzig, Dyk 1758, IV. Il Goldoni stesso aveva scritto a proposito di questa sua commedia: « Rassomiglia mol- « tissimo alle commedie usuali degl' istrioni, senonchè scevra mi pare ella sia da tutte quelle « improprietà grossolane, che nel mio Teatro comico ho condannate, e che dal Mondo sono oramai « generalmente aborrite ». Pref. al *Servitore di due padroni.* Ediz. Pasquali, Tomo V.

(2) Il « Momolo cortesan » non è che una variante del « Paroncin », commedia dell'arte in cui, secondo il Goldoni, il Golinetti riusciva mirabilmente. Prefazione al XV tomo delle commedie, edizione Pasquali.

(3) Di questa commedia abbiamo già parlato a lungo e non occorre ripetere quello che si è detto già.

(4) Il Goldoni stesso scrive: « Avevano i Comici fra le Commedie loro dell'arte: il *Mercatante fallito*, uno de' Soggetti i più sconci, e più mal condotti, nel quale il Pantalone, oltre essere un libertino, era ancora uno sciocco, un ridicolo, un babbuino. Io ho avuto in animo di fare una Commedia morale, istruttiva ecc. ecc. ». Prefazione al tomo XVI delle Commedie. Edizione Pasquali. Il Bonfanti dimostra chiaramente le grandi affinità che questa Commedia del Goldoni ha col « Mercatante fallito » commedia esemplare del veneziano Tommaso Mondini (Simon To-

donna di garbo » (1), « *La serva amorosa* » (2). I contemporanei ne fanno al Goldoni un'accusa, e, per bocca del Gozzi, possono movergli l'epigrammatico rimprovero:

D' otto vecchie commedie in un fardello
Ricuci i fatti e la commedia è nova (3).

Del resto per alcune delle sue commedie il Goldoni stesso confessa d'aver tratta l'ispirazione da questo o da quello scenario; e, quando egli non lo fa, le accurate indagini dei critici scoprono i nascosti fili che legano le commedie goldoniane a quelle dell' arte, e si compiacciono di metterli in mostra. Ma questo lavorìo insistente di rintracciare le fonti del Goldoni è stato egregiamente sì, ma soltanto da poco iniziato. Noi sappiamo presso a poco quanto il Molière deve alla commedia dell'arte; il Moland lo ha mostrato nel suo bel libro, e ogni giorno nuove scoperte vengono a rendere più lunga la numerosa lista dei debiti piccoli e grandi che l'illustre commediografo francese ha verso l'umile e disprezzata commedia improvvisa. Ma pel Goldoni su quest'argomento sappiamo ancora troppo poco; l'esame minuto dei suoi rapporti colla commedia dell'arte è una necessità che s'impone, ed è da sperare che, sulle orme dei benemeriti che lo hanno iniziato, molti vogliano dedicarsi a questo lavoro. Le gravi difficoltà che esso presenta si vengono di giorno in giorno attenuando mediante la scoperta di nuovi scenarii; molti, la maggior parte di essi, giacciono è vero an-

---

madoni). Il Bonfanti però crede, ed è la cosa più verosimile, che il Goldoni abbia foggiata la sua « Bancarotta » su qualche scenario già tratto dalla commedia del Mondini. Del resto quest'argomento è trattato frequentemente dai comici dell'arte. Uno scenario *locatelliano* è intitolato il « *Gratiano fallito* » e tra i *corsiniani* si chiama *Claudione fallito.* La commedia del Mondini si rappresentava ancora a soggetto in Francia. Nel Dictionnaire des théâtres de Paris IV, 68 si legge: « Pantalon banqueroutier Venitien (Pantalone mercante fallito) Canevas italien en trois acte, répresenté pur la première fois le Dimanche 18 Octobre 1716; cette pièce est moderne et dans le goût des moeurs de Venise, *Sans extrait* ». Anche una commedia del Gherardi s'intitola « Le Banqueroutier ». Bonfanti. Op. cit. pag. 55-62.

(1) Il Bonfanti che si è occupato egregiamente di questa commedia propende a credere che essa non derivi in particolare da questo o quello scenario, ma che sia un motivo comico tradizionale di cui il Goldoni si è ricordato. Un simile motivo ricorre nelle commedie di cui si trova l'estratto nel Dictionnaire des théâtre de Paris: « *Coraline ésprit follet* », « *Coraline magicienne* » e « *Coraline fée* ». Una commedia del Gherardi poi « *Coraline avocat pour et contre* » ha grandi attinenze colla « *Donna di garbo* », ma non tali da far pensare necessariamente che quest'ultima ne sia una derivazione.

Il Rabany ritiene che « La donna di garbo » derivi da una commedia di Tirso de Molina « *Don Gil dai calzoni verdi* »; a me pare invece che abbia moltissimi punti di contatto colla commedia di Lope de Vega « *La Doncella Théodor* ».

(2) Il Bonfanti dimostra che tanto la « *La serva amorosa* » del Goldoni quanto « *Le malade imaginaire* » del Molière derivano da un'unica fonte, da uno scenario di Basilio Locatelli intitolato « *Il Vecchio avaro overo le scritte* ». Si vegga: Bonfanti. Uno scenario di Basilio Locatelli. Noto, Zammit, 1901.

(3) Carlo Gozzi. La Tartana degl'influssi per l'anno bisestile 1756. Opere, Venezia, Colombani, 1797, T. pag. 29.

cora inediti in questa o in quella biblioteca, ma è da sperare che non a tutti gli studiosi del Goldoni riesca come a me impossibile correre sulle loro tracce, e por mano a un lavoro che si annunzia ricco di bei risultati, di cui da gran tempo si sente il bisogno, e senza del quale è oramai assolutamente impossibile valutare equamente l'opera goldoniana.

*
* *

Si potrebbe obiettare: quando il Goldoni si adattava a rimaneggiare soggetti vecchi, e a dare delle commedie all'improvviso, si trovava ancora a principio della sua carriera drammatica, e le sue idee in fatto d'arte non erano ancora ben definite e fissate. Ma, inoltrato che egli fu nella sua carriera, simili fatti diventano più rari; sia che attori e pubblico si fossero venuti gradatamente abituando al nuovo genere di commedie, sia che il successo avesse dato al Goldoni forza e baldanza per opporsi a delle pretese che gli apparivano ingiuste, certo è che dal 1748 in poi, anno in cui fu stipendiato dal Medebach, egli viene sempre più diradando il numero delle commedie che egli abbandonava all'improvvisazione degli attori, sempre più restringendo l'azione delle maschere.

Non che egli potesse mai seguire liberamente per lungo tratto la retta via che la sua genialità gli tracciava; come ai principii della sua carriera, quando sua unica competitrice nel teatro era la commedia dell'arte, così in seguito, quando un altro rivale gli si levò contro nella persona dell'abate Chiari, egli non seppe o non volle astenersi dall'appropriarsi qualche volta i suoi mezzi grossolani, e di fare al gusto del popolo delle concessioni che ripugnavano ben di più alle sue idee, offendevano davvero la sua coscienza artistica e quel *buon gusto* che si affaticava tanto per far trionfare. Ma insomma dalla commedia dell'arte si viene sempre più allontanando, e si direbbe quasi che se ne sia staccato del tutto, quando ad un tratto, di botto, lo vediamo quasi per forza rituffato in essa da una necessità alla quale egli non sa e non può ribellarsi. Chiamato in Francia a rialzare le sorti dell'agonizzante teatro italiano, egli trova che non si gusta a Parigi altra commedia italiana che quella improvvisa, e il Goldoni si deve adattare a tessere scenario sopra scenario. Non si può negare che questa volta la concessione non gli riesca dolorosa davvero. Disfare in Francia quello che aveva con tanta fatica edificato in Italia; tornare a rifare le prime armi quando già aveva assaporata la gioia e la gloria del trionfo; rassegnarsi di nuovo a non essere autore che per metà, dover dividere l'applauso cogli attori e riporre nella loro abilità ogni speranza di successo e di fama, eran cose che non potevano non riuscir dure al Goldoni. A Parigi la commedia dell'arte regnava nella sua forma più genuina; i suoi veri protagonisti eran sempre gli *Zanni*, Arlecchino e Scapino, i quali parlavano francese «*per facilitare*» scrive il Goldoni al Caminer «*l'intelligenza della commedia a quelli che non capiscono l'italiano; ma voi sapete*» aggiunge «*quanti anni sono, ch'io ho tralasciato d'impiegar queste Maschere, e che mi sono accostumato a far ridere senza l'aiuto degli Zanni. Questi difficilmente si adattano a dir cose studiate; per compiacenza, dopo la prima commedia scritta, sono stato in necessità di far commedie a soggetto, ma non mi riconosco più io medesimo, e malgrado il buon successo di alcuna di esse, ho sdegno contro quei, che le applaudiscono. Ne farò poco più di tal genere*» (1).

---

(1) Lettere di C. Goldoni con proemio e note di E. Masi. Bologna, Zanichelli, 1880. Lett. XXXIX, pag. 216-217.

Non c'è che dire, il malumore del Goldoni è evidente; nessuno potrebbe negarlo. Pure, guardando bene in fondo ad esso, a me sembra che si tratti più di amor proprio umiliato che di coscienza artistica offesa. L'autore dello scenario, come ho già accennato, non era autore che per metà; dava lo scheletro, ma chi lo riempiva di sangue e di polpe era l'attore, la valentia di trarre il riso dall'animo degli spettatori era dell'attore, e dell'attore in gran parte l'applauso. Il Goldoni ci teneva ad essere un vero e proprio autore di commedie regolari come Plauto, Terenzio, come Lope de Vega e il Molière, al quale, più che agli altri, teneva fiso l'occhio e la brama.

Pochi giorni dopo che al Caminer scriveva infatti al marchese Albergati-Capacelli che le commedie a soggetto « *non ponno far onore all'autore, nè profitto al teatro* » (1). E circa un mese dopo, con un malumore raddoppiato, a proposito dei comici italiani scriveva allo stesso Albergati: « *Non imparano le commedie scritte, quelle a soggetto non le sanno fare* » ed aggiunge « *de solo pane non vivit homo, la riputazione è l' alimento de' galantuomini e questa mi farà ritornare in Italia più presto* » (2). Vuol dire che quei benedetti comici italiani che d'imparare a memoria non volevano saperne e a recitare all'improvviso non erano buoni facevano fare al nostro Goldoni una ben triste figura innanzi a quei francesi che lo avevano chiamato tra loro per rinsanguare e sostenere appunto il cadente Teatro degli Italiani.

Come va che poco dopo il Goldoni cambia tono? Ecco che egli scrive all'Albergati, una lettera addirittura giubilante. L'impeto di gioia in cui scrive è tale che gli fa cambiar nella stessa lettera di linguaggio, e le frasi francesi si avvicendano colle italiane in un'allegra e quasi folle vivacità « *Finalmente ho ottenuto a Parigi tutto quel piacere, e tutto quell' onore che io poteva desiderare. Voilà ma seconde annèe commencèe on ne peut pas mieux. Oggi ho dato al pubblico una mia Commedia intitolata.* Les Amours d'Arlequin et de Camille. *Questa ha avuto un incontro sì universale e sì pieno, che ora posso dire, che la mia reputazione è stabilita a Parigi* ».

Del pari fuor di sè dalla gioia scrive del buon successo delle altre due commedie che formano la trilogia , *La jalousie d' Arlequin, e l' Inquictude de Camille.* Ecco come si esprime a proposito di quest' ultima : « *Io ho sentito cose al Foyer del Teatro, dopo la Commedia, che mi hanno fatto stordire ; ma credete voi, che tutto ciò mi assicuri , e mi metta in quiete per l' avvenire? Ciò, al contrario, mi fa sempre più tremare. L'accidente mi ha fatto fare tre Commedie, che hanno incontrato il gusto di Parigi , ma so cosa mi costano, e vedo quanto il gusto* SIA DELICATO E TREMO DI NON AVERE TALENTO BASTANTE PER CONTINUARE DI QUESTO PASSO » (3).

Egli dunque non sconfessa , come altre volte ha fatto, queste sue commedie, non attribuisce il loro successo al gusto grossolano del pubblico che le applaudì : al contrario , egli ne teme la finezza..... eppure queste non sono che commedie a soggetto ! Le dialogò qualche tempo dopo e divennero la trilogia di Zelinda e Lindoro, tre fra le più belle commedie del Goldoni. L' essere state in origine commedie a soggetto non nacque punto loro.

Lo stesso può dirsi di altre commedie, tra le quali però non voglio dimenticare la fine, graziosa , garbata commedietta « *Le portrait d' Arlequin* », che , scritta , divenne « *Gli amanti timidi* », un vero gioiello.

---

(1) Ivi. Lett. XL, pag. 220.
(2) Ivi. Lett. XLI, pag. 224.
(3) Ivi Lett. XLI. pag. 231.

In Francia il Goldoni scrisse non meno di ventiquattro commedie a soggetto, di molte delle quali egli si mostra vivamente compiaciuto. Ora a me sembra evidente che, per quanto d'indole pacifica, mite, debole magari, egli non si sarebbe potuto rassegnare con tanta facilità e buona grazia — e provandone persino compiacenza qualche volta — a contravvenire così metodicamente alle sue proprie idee. Al punto a cui era giunto in Italia colla sua riforma, non avrebbe mai accettato di tornare indietro, se, anche attraverso lo scenario, non avesse potuto — un po' meno sicuramente che nelle commedie scritte — continuare la sua riforma.

E già la ragione stessa per cui venne chiamato in Francia c'illumina sul concetto in cui egli era tenuto. La commedia italiana in Francia era in piena decadenza; s'era fusa coll' Opera comica ed alternava con essa le recite; ma, ahimè, le sere in cui recitavano gl' Italiani il teatro era vuoto. Nè giovava valentìa d'attori celebri a richiamare il pubblico ormai annoiato di veder sempre gli stessi lazzi, di ascoltar sempre le stesse grossolane buffonerie. Si narra che il Bertinazzi, il celebre *Carlino*, recitasse una sera innanzi a due spettatori soli. Non per questo perdè il suo buon umore, saltò una scena o omise un sol lazzo; anzi ai soliti frizzi aggiunse quelli per la mancanza del pubblico. A un certo punto Colombina doveva dirgli alcune parole sottovoce, ed egli « Parlate pur forte » le disse « nessuno ci sente! » Finita la commedia, e dovendo egli annunziare al pubblico lo spettacolo del giorno dopo, fece segno a uno degli spettatori — l'altro era già andato via — e sottovoce gli disse: « Signore, l'altra metà del pubblico se n'è andata: se incontrate qualcuno, uscendo di qui, fatemi il piacere di dirgli che noi rappresentiamo domani Arlecchino eremita » (1).

Se quel genere di rappresentazione, che pure era piaciuto tanto in Francia, non si voleva lasciar perire era necessario prender subito qualche provvedimento; e i gentiluomini di Camera del Re, dietro proposta dello Zannuzzi, invitarono in Francia il Goldoni. A questo proposito il Masi scrive: « Quale idea si fossero formata costoro della riforma « goldoniana non è facile immaginare. Era senz' alcun dubbio la *commedia dell' arte*, « ch' essi volevano ringiovinire, ed in tal caso perchè chiamavano in aiuto il Goldoni, « *la cui riforma consisteva appunto nell' aver distrutta in Italia la commedia del-* « *l' arte?* » (2).

Ora a me questo pare appunto una prova evidente che il carattere distintivo della riforma goldoniana non fosse l'avversione alla commedia dell'arte. In Francia era arrivata l'eco di una riforma, ma di una riforma che rinsanguava e sanava la commedia dell'arte quasi esausta, non mirava a distruggerla. È vero che a predisporre i francesi a questa opinione e a confermarli in essa contribuiva il fatto che essi conoscevano il Goldoni specialmente da una sua commedia a braccia: *Il figlio d' Arlecchino perduto e ritrovato;* (3) erano quindi facilmente tratti a crederlo niente più che un' abile autore di canovacci. Ma in fin dei conti gente che della riforma goldoniana sapesse qualcosa di più preciso in Francia ce n'era sempre andata; lo stesso Zannuzzi — in arte Vitalbino — che

---

(1) Rasi. Op. cit. pag. 373.

(2) Si vegga la « Scelta di Commedie di C. Goldoni » con prefaz. e note di E. Masi. Firenze. Le Monnier. 1897. Nota preliminare al *Ventaglio* Vol. II, pag. 348.

(3) Il Goldoni non volle mai che questa sua commedia vedesse la luce; ora il Rasi ha appagata la nostra curiosità collo stamparne lo scenario. Si vegga Rasi. Op. cit. all'articolo Carlo Bertinazzi.

era stato il principale autore della venuta del Goldoni in Francia, aveva conosciuta in Italia l' opera sua e lui stesso; e chi sa se non aveva anche recitata qualche sua commedia! (1).

L' idea dunque che lo Zannuzzi si era formata del Goldoni non poteva essere quella di un antagonista assoluto della commedia dell' arte altrimenti non avrebbe sollecitata la sua venuta, egli che sapeva che a Parigi non si desiderava altra commedia dagl' Italiani che quella in cui si erano resi da gran tempo famosi.

Ma non voglio indugiarmi più a lungo in questa specie di prove che, evidentissime per chi le dà, potrebbero forse sembrar problematiche e discutibili a chi avesse in testa un' idea opposta alla mia. Vediamo un po' invece quali sono i giudizii che il Goldoni dà sulla commedia dell' arte, e se è proprio suo desiderio che essa scompaia dal numero dei viventi. Questa stessa domanda è, nel *Teatro comico*, rivolta da Eugenio ad Orazio, il quale in fondo non è che il portavoce del Goldoni; ecco come egli risponde. Non solo le commedie dell' arte non si debbono abolire interamente, ma « *anzi va bene, che gl' italiani si mantengano in possesso di far quello, che non hanno avuto coraggio di far le altre nazioni. I francesi sogliono dire, che i comici italiani sono temerari, arrischiandosi a parlare in pubblico all' improvviso, ma questa, che può dirsi temerità ne' comici ignoranti, è una bella virtù nei comici virtuosi; e ci sono tuttavia dei personaggi eccellenti, che, ad onor dell' Italia, ed a gloria dell' arte nostra portano in trionfo con merito, e con applauso l' ammirabile prerogativa di parlare a soggetto, con non minore eleganza di quello che potesse fare un poeta scrivendo* » (2).

Nè dicendo questo egli tracciava, un ritratto ideale; egli alludeva secondo ogni probabilità al Sacchi, di cui fa in termini quasi simili i più grandi elogi. « *Antonio Sacchi possedeva una viva e rara immaginazione, e recitava a maraviglia le commedie dell'arte; laddove gli altri arlecchini non facevano che ripetere le stesse cose, egli, internato sempre nel fondo della scena, per mezzo di facezie affatto nuove e inaspettate risposte manteneva sempre viva la rappresentazione, sicchè si accorreva da ogni parte in folla per sentire il Sacchi. I suoi tratti comici e le sue lepidezze, non eran tratte dal linguaggio del popolo, nè da quello dei commedianti. Aveva messi a contribuzione gli autori comici, i poeti, gli oratori, i filosofi; si udivano, nelle di lui parti all' improvviso, pensieri degni di Seneca, di Cicerone, del Montaigne; ed aveva l'arte di appropriare in modo le massime di quei grand' uomini alla semplicità del carattere del balordo, che la proposizione stessa, degna di ammirazione nell'autor serio, faceva sommamente ridere, quando veniva dalla bocca di questo attore eccellente.* » (3).

E seguita a prodigare al Sacchi le sue lodi, sicchè è bene evidente che l'essere questi stato un comico dell' arte non lo rendeva agli occhi del Goldoni meno degno di ammira-

---

(1) Sullo Zannuzzi si può trovare qualche notizia nel libro del Malamani: Nuovi appunti e curiosità goldoniane. Venezia 1887 p. 55-56. Il Goldoni accenna allo Zannuzzi nel cap. III, del terzo tomo delle Memorie, e dice di averne già fatto l' elogio nel primo volume. Per quanto abbia riletto quella prima parte delle Memorie non mi è riuscito di trovarvi questo accenno lodevole allo Zannuzzi. Deve trattarsi di una delle solite smemorataggini senili del nostro autore.

(2) « Il Teatro comico » Att. II, Sc. IX.

(3) Commed. ediz. Pasquali.

zione e di onore. Lodi quasi egualmente grandi fa anche del Bertinazzi (1) e di moltissimi altri celebri attori all'improvviso.

Niente del resto può essere più significativo a illuminarci sul concetto che egli aveva della recitazione all'improvviso che questo tratto di una delle sue prefazioni. Si parla del « *Servitore di due padroni* ». Quando la compose non la scrisse per intero. « *A riserva di tre o quattro scene per Atto, le più interessanti per le parti serie* », le quali viceversa sono nella commedia le parti secondarie, « *tutto il resto della Commedia era accennato soltanto in quella maniera, che i Commedianti sogliono denominare a soggetto...... Fu questa mia commedia all' improvviso così bene eseguita da' primi Attori che la rappresentarono, che io me ne compiacqui moltissimo, e non ho dubbio a credere,* CHE MEGLIO ESSI NON L'ABBIANO ALL' IMPROVVISO ADORNATA, DI QUELLO POSSA AVER IO FATTO SCRIVENDOLA. » (2).

A me anzi più volte è balenato il pensiero che il brio, l'arguzia, la vivacità di cui questa commedia strabocca e che le procacciarono una fortuna tanto straordinaria, risalgano in parte al valente Truffaldino, che, primo, la fece vivere sulle scene. Come mai il Goldoni, scrivendola più tardi per intero, non si sarebbe ricordato dei lazzi, dei frizzi, delle arguzie di cui il Sacchi l'aveva infiorata? Ma il Goldoni vide mai rappresentata dal Sacchi questa sua commedia? Dal modo come egli ne parla nel brano riportato più su, e in un altro che avrò occasione di citare, parrebbe che sì; ad ogni modo alla prima recita non potè trovarsi di certo, perchè, all'epoca in cui essa avvenne, il Goldoni si trovava a Pisa sprofondato negli affari legali, e non ne seppe che per lettera il resoconto.

Ma, stando a quello che ho detto fin qui, potrebbe credersi che le lodi siano tributate solo all'eccezionale valentia del celebre Sacchi; a dileguare questo sospetto viene subito dopo una lode alla commedia dell'arte, rampollante dalla sua stessa qualità *d' improvvisa*. « *I sali del Truffaldino, le facezie, le vivezze sono cose, che riescono più saporite, quando prodotte sono sul fatto dalla prontezza di spirito, dall' occasione, dal brio.* » (3).

Non vi par di sentire a questo punto la voce stessa dell'incognito autore dell' *Histoire anecdotique du théâtre italien*, ed entusiasta ammiratore della commedia dell'arte? Ecco le sue parole: « *Voilà les deux acteurs sur la scène, chacun rempli de son caractère et de sa situation. Tous deux cherchent à parvenir au même point; mais obligés de se repondre sensèment l'un à l'autre, et liès par nécèssité aux mêmes objets, ils sont forcés tour à tour d'abandonnèr la route qu'ils avaient premeditée, pour correspondre à celle que l'autre veut suivre; c'est-là ce qui donne à la scene un naturel et une vérité que le meilleur ècrivain n'atteint que rarement. Il en nait quelque chose de plus, c'est la saillie. Dans l'écrit rèflèchi, elle est presque toujours trop amenèe; dans l'impromptu elle parte comme un èclair, parce qu'elle nait de l' instant même.* » (4).

Il discorso del Goldoni torna poi a trattare in particolare del Sacchi, ma in tali termini che potrebbero convenire a qualunque altro valente comico dell'arte, e perciò torna a lode dello stesso genere improvviso: « ..... *volendo io provvedermi per le Parti buffe*

(1) Mém. T. III, ch. III.

(2) Prefaz. al *Servitore di due padroni*. Ediz. Pasquali T. V.

(3) Ivi.

(4) *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*. Paris, 1770, I, 33.

delle mie Commedie non saprei meglio farlo che studiando sopra di lui. » (1). Anche il Molière, si dice, aveva preso lezioni da Scaramuccia. Il Goldoni narra dell'ottimo successo ottenuto dalla sua commedia, *Il servitore di due padroni*, quando venne recitata dal Sacchi, e prosegue — non s' impazienti nessuno delle lunghe citazioni — col dire : « *L' ho poi veduta in altre parti da altri Comici rappresentare, e per mancanza forse non di merito, ma di quelle notizie, che dallo Scenario soltanto aver non poteano, parmi ch'ella decadesse moltissimo dal primo aspetto* » (L' aveva dunque vista rappresentare dal Sacchi ?) « *Mi sono per questa ragione indotto a scriverla tutta*, NON GIÀ PER OBBLIGARE QUELLI CHE SOSTERRANNO IL CARATTERE DEL TRUFFALDINO, A DIR PER L'APPUNTO LE PAROLE MIE *quando di meglio ne sappian dire, ma per dichiarare la mia intenzione, e per una strada assai diritta condurli al fine.* » (2).

E in altro luogo dice ancora : « *Se tutte le maschere avessero il talento del Sacchi, le commedie all' improvviso sarebbero deliziose; onde ripeterò quel, che ho detto altre volte:* IO NON SONO INIMICO DELLE COMMEDIE A SOGGETTO, *ma di que' Comici, che non hanno abilità sufficiente di sostenerle.* » (3).

Si può parlar più chiaro ? E come, io mi domando, si è potuto fraintendere tanto e tanto a lungo idee espresse così esplicitamente ?

Si è fatto del Goldoni un nemico accanito della commedia dell'arte senza pensare quanto un tal concetto abbia in sè d'anacronistico. L'opinione generale era favorevole a questo genere di commedie che veniva reputata la commedia nazionale dell' Italia; il Goldoni avrebbe dovuto mettersi contro una corrente tanto benevola, avrebbe dovuto disprezzare una delle poche cose per cui gli stranieri ci ammiravano. Non vi erano che gl' Italiani che fossero capaci di recitare all' improvviso, e compagnie italiane percorrevano l' intera Europa, e da per tutto ottenevano favore e riscotevano i più entusiastici applausi. A Parigi c'era un teatro apposta per i comici italiani ; e un' intera letteratura si venne per tempo formando in Francia su questo genere di rappresentazioni : nulla manca, elenchi delle rappresentazioni, raccolte di scenarii, elogi di attori, raccolte di aneddoti, dizionarii, documenti, memorie, una materia copiosa che sta lì ad indicarci quanto favore la commedia dell' arte ottenesse in Francia, e alla quale bisogna che continuamente ricorra chi per poco sia studioso delle allegre vicende delle maschere italiane.

Arlecchini e Scaramuccia erano accolti familiarmente dai Re nelle loro corti, venivano colmati di favori, ed i poeti ne celebravano le lodi nei loro versi. Non sto qui a ripetere cose note; basta scorrere il bel libro del Baschet (4), del Moland (5), e del Despois (6) per accorgersi del grande favore che questi attori godevano.

Di alcuni di essi sono stati fatti elogi tali che oggi non possono non sembrarci eccessivi. D' Isabella Andreini cantata dal Tasso e dal Marini, un poeta francese scriveva :

> Je ne crois point qu' Isabelle
> Soit une femme mortelle,

---

(1) Prefaz. al *Servitore di due padroni*, ediz. Pasquali. Tomo V.

(2) Ivi.

(3) Prefaz. al Tomo XV delle Comm. ediz. Pasquali, pag. 8.

(4) Op. cit.

(5) Op. cit.

(6) Op. cit.

C'est plutôt quelqu'un des Dieux
Qui s'est déguisé en femme
Afin de nous ravir l'âme
Par l'oreille et par les yeux (1).

Sotto il ritratto di Tiberio Fiorilli, Scaramuccia imcomparabile, si legge l'epigramma:

Cet illustre comédien
Attegnit de son art l'agréable manière,
Il fût le maître de Molière,
Et la Nature fût le sien.

Ora chi sa quanto i Francesi tengano al loro Molière, fino a peccar molte volte di *chauvinisme* per esso, può calcolare quanto grande sia l' onore che qui s' intenda fare a Scaramuccia. E il Molière a scuola di Scaramuccia ci è rappresentato, come in un quadretto, da alcuni piacevoli versi di Le Boulanger de Chalussay, autore d'*Élomire hypocondre*. *Élomire* non è che l' anagramma di Molière.

Par exemple, Élomire
Veut se rendre parfait dans l'art de faire rire,
Que fait-il, le matois, dans ce hardi dessein?
Chez le grand Scaramouche il va soir et matin
Là, le miroir en main et ce grand homme en face,
Il n'est contorsion, posture, ni grimace
Que ce grand écolier du plus grand des bouffons
Ne fasse et ne refasse en cent et cent façons.

E di Scaramuccia un altro scriveva:

Comme le ciel n'a qu'un Soleil
La Terre n'eût qu'un Scaramouche (2).

Come si vede la commedia dell' arte era fuori d' Italia nel massimo favore. « *Qui dit bon comèdien italien*, scrive il Gherardi, *dit un homme qui a du fond, qui joue plus d' imagination que de mèmoire, qui compose en jouant, tout ce qu' il dit; qui sait seconder celui avec qui il se trouve sur le théâtre, c' est-à dire, qu' il marie si bien ses paroles et ses actions avec celles de son camarade, qu' il entre sur le champ dans tous les mouvemens que l' autre lui demande, d' une manière à faire croire à tout le mond qu'ils ètoient dèja concertès* » (3).

---

(1) Il poeta è Isaac de Ruyer. L' intera poesia è riportata dal Rasi. Op. cit. all' articolo Andreini Isabella.

(2) Loret. *Muse historique dell' 11 ottobre. 1653* Cfr. Rasi. Op. cit. all' articolo Fiorilli Tiberio, pag. 896.

(3) Evaristo Gherardi. Le théâtre italien ecc. Advertissement.

In una commedia di autori francesi, recitata a Parigi al Teatro Italiano, Colombina dice: « *Pour donner à l'univers un comédien italien il faut que la nature fasse des efforts extraordinaires.... Mais pour des comédiens français, la nature les fait en dormant: elle les forme de la même pâte dont elle fait les perroquets, qui ne disent que ce que l'on apprende par coeur; au lieu qu'un Italien tire tout de son propre fond, n'emprunte l'esprit de personne pour parler, semblable à ces rossignols éloquents qui varient leur ramage selon leurs différents caprices* » (1).

Nè Colombina è la sola che tratti da pappagalli gli attori che recitano il *premeditato*. Andrea Perrucci scrive: «... *havrà sempre l'improvvisante un colpo maestro, che mancandoli la memoria, ó succedendo qualche sbaglio è abile a rimediarvi, nè accorgere l'udienza faranne; quando colui che da Pappagallo rappresenta, in ogni mancanza restarà di stucco.* » (2).

Nessuno è poi che non lodi la naturalezza del loro modo di recitare; abbiamo già veduto quello che ne pensava Gaspare Gozzi, e come il De Brosses trovasse molto più verosimile l'azione degli Italiani che quella degli attori francesi « *rangés à la file sur une ligne, comme un bas relief, au devant du théâtre, debitant leur dialogue, chacun à leur tour* » (3).

Il recitare all'improvviso cominciava a venir in onore anche presso le classi alte della società. Abbiamo veduto che, nella villa medicea di Lappeggi, cavalieri e dame, sotto la guida del Fagiuoli, si compiacevano di recitare all'improvviso, alla maniera degl'istrioni. E il Perrucci ci conserva notizia di alcune società costituitesi appunto per questo scopo: « *Molte Accademie sono insorte di questo virtuoso esercizio, ed in Napoli, ed in Bologna, ed in molte città d'Italia; anzi in Palermo ne sorse anni sono una con titolo di « Squinternati », col motto: « Non qui internati », le cui leggi erano, che fusse astretto chi andava ad ascoltarli, à recitarci all'improvviso, quando chiamato vi fusse* ». E il Perrucci aggiunge con compiacimento: « *Bella trovata d'ingegni Siciliani!* » (4)

Giacchè dunque intorno alla commedia dell'arte correvano idee tanto benevole era difficile che il Goldoni si trovasse in disaccordo con tutti, sorgesse su fiero nemico della commedia dell'arte, deciso ad ucciderla, a spogliare l'Italia di questa specie di gloria che e veniva riconosciuta da tutti gli stranieri.

Se tanto a lungo ciò si è potuto credere è da darne la colpa un po' al caso, un po' al Goldoni stesso.

Al Goldoni in quanto che egli nelle Memorie, che restano sempre il libro su cui specialmente si fonda ogni nostra conoscenza di lui, non ha ribadito con sufficiente efficacia e fermezza il concetto benevolo che tante volte, negli scritti anteriori, aveva esplicitamente espresso intorno alla commedia improvvisa. Non che nelle Memorie si trovi qualcosa che lo contraddica; tutt'altro! Uno che vi si metta di proposito riesce a scoprire anche in esse le tracce di questo sentimento benevolo, che abbiamo messo in mostra; ma un lettore che sia soltanto un pochino spensierato — e la maggior parte è e deve essere tale — tira innanzi allegramente e può non accorgersi affatto che il Goldoni ebbe sempre amore e gra-

(1) Dufresny et Regnard Les Chinois. Arte IV, scène dernière.

(2) Perrucci. Op. cit. pag. 189.

(3) De Brosses. Op. cit. l. c.

(4) Perrucci. Op. cit. p. 190.

titudine di figlio pel genere di rappresentazione che — oltre all' essere stato delizia della sua adolescenza — fu anche la sua unica scuola, la scuola da cui attinse profonda conoscenza di teatro, e da cui uscì grande e glorioso.

Ma anche il caso c' è entrato a farci concepire erroneamente il Goldoni come l'avversario della commedia improvvisa. Il Goldoni s'era annunziato da sè come un ribelle, un riformatore, come uno che volesse uccidere qualcosa di vecchio per sostituire in suo luogo forme fresche e vivaci. Che cosa mai egli era riuscito a distruggere colla sua opera?

Si trovò poco dopo sulla strada il cadavere della commedia dell' arte, e se ne credette uccisore il Goldoni. E nessùno ne era — almeno nell'intenzione — tanto innocente quanto lui!

Un errore giudiziario di cui fu vittima proprio lui, l' allegro ed onesto avvocato veneziano!

Ma allora sorge la domanda: « Se non la commedia dell' arte, che cosa mai il Goldoni ha voluto distruggere »?

« *Je n' aspirois qu' à réformer les abus du Théâtre de mon pays* » (1) risponde il Goldoni stesso, e, se vogliamo sapere in che consistessero questi *abusi*, che cosa fosse quel *cattivo gusto* da lui tanto combattuto, e di cui si parla continuamente nelle Memorie, nelle prefazioni, nelle lettere, non dobbiamo fare altro che seguirlo attentamente di pagina in pagina, di rigo in rigo, senza preconcetti, e la verità non tarderà a balzar fuori da quelle pagine viva, luminosa, incontrastabile.

---

(1) Mém. T. I; ch. XL.

IV.

Goldoni e il secentismo

Nella prefazione autobiografica premessa al terzo tomo delle commedie nell' edizione Pasquali, il Goldoni, raccontando di aver sostenuta una parte nella commedia del Gigli « *La sorellina di Don Pilone* », riporta, come del resto fa anche nelle Memorie, il principio del prologo che gli toccò di spacciare dal palcoscenico : « *Benignissimo cielo!* — e questo cielo era nientemeno che il pubblico — *ai rai del vostro splendidissimo sole*, *eccoci quali farfalle, che*, *spiegando le deboli ali dei nostri concetti, portiamo a sì bel lume il volo* ecc. ecc. » Uno splendido squarcio, come si vede, di prosa secentistica !

Ma nel riportarlo, tanto nella prefazione già ricordata che nelle Memorie, il Goldoni sente il bisogno d' introdurlo e accompagnarlo con qualche osservazione e commento.

Nelle Memorie se ne sbriga in poche parole—il secentismo ormai definitivamente scomparso non gli faceva più tanta paura — « *Dans le siècle dernier* » egli scrive « *la Littèrature italienne ètoit* SI GATÈE, *que prose et poesie, tout ètoit ampoulè ; les mètaphores, les hyperboles et les antithèses,* TENOIENT LA PLACE DU SENS COMMUN. *Ce* GOUT DEPRAVÈ *n' etoit pas encore tout à-fait extirpè en 1720 : mon père y ètoit accoutumè* » (1). Dopo questa dichiarazione riporta il principio del prologo che ho già citato ; ma nella prefazione è assai più esplicito e minuto. « *Capìa benissimo fin d' allora* » egli scrive, — e quel *fin d' allora* vuol dire che dopo non ha fatto che capirlo meglio—« *quant' erano* STUCCHEVOLI LE CARICATURE *del secolo oltrepassato*, *e quanto mi annoiava lo stile del prologo*, *altrettanto mi dilettava quello della commedia, che da noi recitavasi, ed era questa: la Sorellina di Don Pilone del Gigli.* GRANDI OBBLIGAZIONI *abbiam noi ai primi scrittori del nostro secolo*, *i quali hanno liberata l' Italia dalle iperboli*, *dalle metafore*, *dal sorprendente, ed hanno richiamata* L' ANTICA SEMPLICITÀ DELLO STILE E LA NATURALEZZA DEL DIRE. *Non può negarsi*, *che i Secentisti abbiano affaticato moltissimo*, *e non vi sieno stati fra loro de' peregrini talenti.*

L' amore di novità, *e il desiderio di segnalarsi sopra gli antichi gli ha fatti allontanare dalla* PUREZZA DEL BUONO STILE, *e per disavventura de' loro tempi prevalse* L' INCANTESIMO ALLA VERITÀ, *finchè stancato il Mondo dell'* IMPOSTURA, *rinacque* L' ONOR *delle lettere, e della* FLAGELLATA *Poesia italiana* » (2).

Gusto depravato, stucchevole caricatura, impostura, flagello: ecco le espressioni che il Goldoni adopera a indicare il secentismo da cui la letteratura italiana era stata *guastata*, allontanata dalla *purezza del buono stile*, destituita di *senso comune, di semplicità, di naturalezza ;* egli protesta di avere *grandi obbligazioni* verso quelli che hanno *liberata* l' Italia da quegli artificii, rimessa in onore la *verità*, e fatto rinascere *l' onore* delle lettere.

---

(1) Goldoni. Mém. T. I, ch. III.

(2) Prefaz. al III tomo delle commedie, ediz. Pasquali.

Non c' è da ingannarsi: il Goldoni è un nemico accanito del secentismo. Il suo linguaggio è energico: violento ed impetuoso contro il vizio, caldo, entusiasta, riconoscente quasi verso la letteratura che a questo vizio si oppose. Il Goldoni continua: « GLI ULTIMI AD ARRENDERSI AL RINOVATO MIGLIORE SISTEMA FURONO I COMMEDIANTI. *Continuarono essi fino a' dì nostri a* COLTIVARE IL SORPRENDENTE, IL MARAVIGLIOSO, *perchè allattati dal pessimo nutrimento, ed incapaci di per se stessi a cambiar sistema* » (1).

Questo concetto che il Goldoni mostra di avere del teatro che precedette la sua riforma, espresso a questo punto, riesce della più grande chiarezza, perchè viene ad essere quasi un corollario di quello che egli ha già detto intorno al secentismo. Ma in moltissimi altri luoghi egli adopera lo stesso linguaggio. *Il sorprendente, il meraviglioso, l' impossibile* sono le espressioni con cui più spesso indica il difetto capitale delle commedie dell' arte; e ad esse contrappone sempre — virtù opposte al difetto — la *verità* e la *naturalezza*. Parlando, ad esempio, dei pochi buoni tratti che veniva notando in questa o quella commedia dell' arte, e che riscotevano l' applauso dei migliori, dice: « *più di tutto mi accertai che sopra del* MARAVIGLIOSO *la vince nel cuor dell' uomo il* SEMPLICE *e il* NATURALE » (2); e, a proposito di due tra le sue prime commedie « La donna di garbo » e « La vedova scaltra », confessa « *tutt'e due sentono ancora un poco del cattivo Teatro, con cui confinavano, ed hanno quel* SORPRENDENTE, *e* MARAVIGLIOSO, *che ho poi col tempo a* VERITÀ *e* NATURA *condotto* » (3).

Compiange in altro luogo il destino de' Teatri d' Italia condannati tuttavia all' *impossibile*, o al *sorprendente* (4).

Il linguaggio è sempre lo stesso; non c'è da dubitare, non si parla d' altro che del *secentismo*. Ecco dunque gli *abusi*, ecco il *cattivo gusto!* In fondo l' opera del Goldoni non è che una ultima, formidabile battaglia contro le superstiti schiere di un nemico già potente, e che, sebbene disfatto, fa ancora paura. Il Goldoni combatte l' esagerazione dovunque la trova: nell' intreccio, nei caratteri, nella forma. All' odioso mostro egli non dà ora di tregua, lo incalza fin negli ultimi ripari, e alla fine lo debella, e mette in fuga per sempre.

Il difetto capitale del teatro che precedette l' opera goldoniana era appunto l'esagerazione e l'inverosimiglianza. Ascoltiamo le lamentanze del buon Muratori: « *Consiste oggidì non poca parte di queste commedie in atti buffoneschi e in isconci intrecci, anzi* VILUPPI *di azioni ridicole, in cui non troviamo un briciolo di quel* VERISIMILE *che è tanto necessario alla favola* » (5).

Delle commedie dell' arte il de Brosses scriveva: *Elles n' ont ni moeurs, ni caractères, in* VRAISEMBLANCE » (6). Il Quadrio parla anch' egli di *reliquie d'un morbo*, e questo morbo non è che il secentismo; ma quello che, con chiarezza eguale a quella del Goldoni addita nel secentismo il difetto principale delle commedie del principio del settecento è il Maffei. « *La poesia italiana* » egli scrive « *per quell' ingenito, e quasi co-*

---

(1) Ivi.

(2) Goldoni. Comm. ediz. Pasquali. T. I, prefaz. al « Teatro comico ».

(3) Idem. T. V, pag. 88; prefaz. alla « Vedova scaltra ».

(4) Idem. Prefaz. al IV tomo.

(5) Muratori. Opere. Milano 1821. T. III, *Della perfetta poesia*, cap. VI, pag. 93.

(6) De Brosses. *Lettres critiques et historiques sur l' Italie.* Paris, Ponthieu. T. III, p. 231.

mune amore di mutazione e di novità, che tanti mali alle volte anco negli studj e nell' arti cagiona, deviando da' suoi autentici originali, e quelle tracce, che per sì lungo tempo l' avean resa incomparabile abbandonando, con nuovi stili, e con bizzarre stravaganze malamente si guastò e si corruppe....... La corruttela in ogni altra specie di componimento poca durata ebbe, perchè verso l' inchinar del secolo l'Arcadia di Roma le intimò guerra, e il Petrarca, e il Chiabrera, e i tant' altri nostri, non meno per l' onestà, che per l' eleganza eccellenti esemplari risuscitando ogni vergogna abolì ben tosto, e operò che ritornasse l' Italia a se stessa. MA NE' TEATRI ALL' OPPOSTO L' ABUSO CONTINUÒ SEMPRE, ANZI SI ANDÒ ACCRESCENDO DI MANO IN MANO » (1).

Altri dunque insieme col Goldoni vedeva la corruzione del teatro come ultimo strascico dell' epidemia secentistica; ma quello che in altri è osservazione fuggevole nel Goldoni si concreta in teoria. Guerra all'esagerato, all' inverosimile, al mostruoso; guerra al secentismo sotto tutte le forme! Ecco la divisa del Goldoni. E, tenendo presente questa formula, facciamoci a rileggere il *Teatro comico*, la proclamazione più ufficiale che il Goldoni abbia fatta delle sue teorie riformatrici. Ebbene le sue idee ci appaiono in una luce nuova, le sue parole ci si chiariscono ed acquistano significati assai più evidenti.

Fin dal primo atto, quando si presenta Lelio, il quale incarna in sè tutti i difetti della ommedia dell' arte, e le cui parole sono perciò oggetto di una continua critica, cominciano le prime stoccate contro il secentismo « *Madama* » egli dice « *ho delle scene di tenerezza che faranno piangere non solo gli uditori, ma gli scanni stessi. Signora, ho per voi delle scene di forza che faranno battere le mani anco ai palchi medesimi.*

Ed Eugenio che ascolta dice fra sè: « *Piangere gli scanni, battere le mani ai palchi. Questo è un poeta del seicento.* » (2) E non dice, si badi: questo è un comico dell' arte, segno evidente per me che egli non vuol combattere la commedia dell' arte, ma il gravissimo difetto che la deturpava, e che deturpava del resto anche le commedie scritte.

Poco dopo Placida, che è la prima donna, protesta di aver bruciati tutti i suoi *libri generici* che contenevano *concetti* sul genere di quello che Lelio le ha spifferato: «...*qual invaghita farfalla, mi vo aggirando intorno al lume delle vostre pupille* » ed aggiunge che come lei « *hanno fatto tutte quelle recitanti che sono dal* MODERNO GUSTO *illuminate. Noi facciamo per lo più* » ella spiega « *commedie di carattere premeditate; ma* QUANDO CI ACCADA DI PARLARE ALL' IMPROVVISO CI SERVIAMO DELLO STILE FAMIGLIARE, NATURALE E FACILE, PER NON DISTACCARSI DAL VERISIMILE » (3). Così, anche improvvisando, si poteva servire alla buona causa.

Ma la scena più esplicita e significativa è quella che provoca Brighella, il quale, tratto dall' abitudine, si lascia scappar di bocca un *parallelo di questo genere:* «..... « *Qual piloto che trovandosi in alto mare colla nave, osservando dalla bussola della calamita, che al vento sbalza da garbin a scirocco, ordena ai marineri zirar le vele*; *così anca mi, ai marineri dei mii pensieri....* »

---

(1) Maffei. Opere. Venezia, 1790. T. I. *De' teatri antichi e moderni.* Cap. I, pag. 119-122, *passim.*

(2) « Teatro comico » Att. I, Sc. XI.

(3) Ivi. Att. II, Sc. VI.

— « *Basta così!* » grida Orazio « *Queste comparazioni, queste allegorie oramai non si usano più* ».

Ma Brighella, che di questi paralleli ne ha detti sempre, e ne ha tratti tanti applausi, non può persuadersi, ed insinua: « *E pur quando le se fa, la zente sbatle le man* ».

Orazio: « *Bisogna vedere chi è batte. La gente dotta non si appaga di queste freddure. Che diavolo paragonare l'uomo innamorato al pilota che è in mare, e poi dire* « I marinari dei miei pensieri » ? *Queste cose il poeta non le ha scritte. Questo e un paragone recitato di vostra lesta.*

> *Brigh.* Donca non ho da dir paralleli?
> *Oràz.* Signor no.
> *Brigh.* Non ho da cercar allegorie?
> *Oraz.* Nemmeno.
> *Brigh.* Manco fadiga e più sanità.

E Orazio, il portavoce del Goldoni, si volge ad Eugenio, e gli dice: « *Vedete? Ecco la ragione per cui bisogna procurare di tenere i commedianti legati al premeditato, perchè facilmente cadono nell'* ANTICO *e nell'* INVEROSIMILE » (1).

Ma, per tornare a Lelio, non nel solo « *Teatro comico* » il Goldoni introduce questo tipo affettato, il cui linguaggio sente di secentismo a mille miglia; esso si ritrova anche in parecchie altre commedie del Goldoni, ad esempio, nella *Donna di garbo*, e nei *Pettegolezzi delle donne*, ed ha sempre nome Lelio. Il Rabany ha inteso solo per metà l'importanza di questo personaggio. « *Partisan de la prose* » egli scrive « *comme plus conforme au naturel qu'il poursuivait avant tout, Goldoni était l'ennemie déclaré dé l'affectation mise à la mode au XVII^e siècle, par le Marino, qu'on appelait en France le cavalier Marino.... Le génie pratique de l' Italie s'accordait mal avec ces exagèrations à moitié sincères chez les Espagnols. De là un contraste qui devait frapper les poètes comiques et que Goldoni ne manque pas de relever. Dans nombre pièces, il introduit un personnage, qui ne parle que par métaphores outrées et qui porte d'ordinaire le nom de Lelio. Les yeux de sa maitresse sont deux soleils, ses cheveux un fleuve odorant, son haleine l'emporte sur la rose* etc. etc. » (2).

L'*antico* è dunque l'esagerazione secentistica, e il *gusto moderno* che gli si contrappone non può essere che il nemico giurato di ogni esagerazione e inverosimiglianza.

Insomma pel Rabany l'odio del Goldoni al secentismo potrà tutto al più diventare una questione di stile; ma piuttosto gli pare che il Goldoni non vegga nel *secentista* che uno degli innumerevoli tipi comici, un ridicolo qualunque come il conte Ottavio, e il Marchese di Forlipopoli. Ben altra importanza deve attribuirsi a questo personaggio. Il Goldoni incarna in esso il difetto contro cui ha diretta tutta la sua opera; e, quando lo mette in iscena lo fa con una intenzione seria, come quando introduce un vizioso per correggerne il vizio, ed inculcare la virtù opposta.

Ma, come per inculcare il precetto morale il Goldoni non pone mai in prima linea il

(1) « Il Teatro comico ». Att. II, Sc. IX.

(2) Rabany. Op. cit., pag. 80 e sg.

carattere vizioso, contentandosi di presentarlo solo di scorcio, per paura che la rappresentazione del vizio alletti più che non spaventi, così fa anche per questo vizio letterario: nessuno di questi Lelii esagerati e pieni di affettazione è posto nel luogo del protagonista. Sono personaggi episodici messi in luce sol quanto basti a gettare una stonatura nella semplicità e naturalezza consueta; sicchè il lettore, e lo spettatore avverte l'esagerazione, ma solo come stonatura, e ne ride di un breve riso critico e correttore.

Ben altrimenti si sarebbe comportato il Goldoni se avesse riguardati questi tipi come fonte di comicità; li avrebbe introdotti più spesso, e ne avrebbe tratto maggior partito. Quale inesauribile riso non avrebbe potuto trarre da quelle metafore continuate, strampalate, bizzarre, da quei dialoghi artificiosi, da quei concettini lambiccati? Ma il farlo allora non era sicuro: si era ancora troppo vicini all'epidemia, e, se le persone di buon senso avrebbero certamente capita e presa la caricatura per quella che era, non sarebbero mancati, anzi è da credere che sarebbero stati in maggioranza quelli che avrebbero preso quelle esagerazioni per moneta contante, e, invece di ridere, sarebbero andati in brodo di giuggiole a sentir di nuovo risonare alle loro orecchie, avvezze al voluminoso pasto delle metafore, quegli stessi squarci magniloquenti che tante volte nei tempi passati avevano — e tanto in buona fede — applauditi.

Ma il Goldoni si guarda bene dal solleticare e ridestare il cattivo gusto appena sopito; niente gli rincresce più, che l' essere costretto a far delle concessioni in questo senso. Quando ha dato « *Le trentadue disgrazie d' Arlecchino* » e i « *Cento e quattro accidenti in una notte* », egli dice: « *j'avois satisfait le goût baroque de mes compatriotes* » (1). Questi sì che sono veri strappi alle sue teorie, perchè l'accumularsi di tante avventure in breve spazio di tempo non poteva non essere inverosimile, esagerato, lontano le mille miglia dalla semplicità naturale che il Goldoni cercava. E si noti che a proposito della prima non tanto complicata di accidenti egli si sente quasi autorizzato ad accettare le lodi, che glie ne venivano fatte, dalla coscienza che egli ha di avervi introdotto un certo filo, un certo senso comune; ma la seconda egli ripudia decisamente, dice che riceveva ridendo i complimenti che glie ne facevano, e moriva dal desiderio di affrettare la riforma. Nè l' una nè l' altra di queste commedie del resto vide mai la luce.

A proposito della sua tragicommedia « *Bellisario* » il Goldoni scrive: « *Mon style n' ètoit pas èlègant, ma versification n' a jamais donnè dans le* SUBLIME; *mais voilà precisèment ce qu' il falloit pour ramener peu à peu à la raison un pubblic accoutumè aux* HYPERBOLES, *aux* ANTITHESES *et au* RIDICULE DU GIGANTESQUE ET DU ROMANESQUE » (2).

Nel Cicognini, l'autore prediletto della sua adolescenza, egli lamenta il difetto del secolo in eui era fiorito. Narrando di averlo riletto nelle vacanze che seguirono il suo primo anno di studii a Pavia, dice di aver cominciato allora « *a conoscere le bellezze e i difetti di quell' Autore, che* SE NATO FOSSE NEL NOSTRO SECOLO, *avrebbe avuto il talento di far delle cose buone* » (3). Il suo difetto dunque è un portato del secolo; e che altro era se non il secentismo? Secentismo nella forma, nelle metafore, nei dialoghetti botta e risposta, secentismo poi nell' invenzione inverosimile, stravagante, mostruosa.

Lo stesso difetto trova in una tragedia del Pariati « *Griselda* », riduzione di un dram-

---

(1) Mém. T. I, ch. XLII, pag. 338.

(2) Mém. T. I, ch. XXXVI.

(3) Prefaz. al Tomo VIII delle Comm. ediz. Pasquali, pag. 1.

ma di Apostolo Zeno. I comici glie l'avevano data dicendogli che tale tragedia era piaciuta per qualche tempo, « *ma che allora più non piaceva..... Mi parve di riconoscervi* » continua il Goldoni « *la cagione, che la facea dispiacere. La prosa per se stessa non è avvantaggiosa per le Tragedie: lo stile di quella non era felice; si vedeva che il Pariati, uomo per altro di merito*, AVEVA SAGRIFICATO IL BUON SENSO AL CATTIVO USO DEI COMICI, ecc. » (1).

Da quanto s' è detto finora appare evidente qual fosse questo cattivo uso dei Comici che richiedeva nientemeno che il sacrifizio del buon senso!

Come poi la lue secentistica dell'esagerazione si fosse potuta mantenere tra i comici, dopo essere sparita da ogni altro genere letterario, è cosa assai facile a spiegarsi.

Nella seconda metà del seicento cominciarono a mancare gli attori valenti. « *Per ovviare a si fatti inconvenienti* » scrive il Quadrio « *e per rendere le Mimiche Commedie più agevoli da esser rappresentate anche da Attori mediocri, a due mezzi si giudicò opportuno di far ricorso. Il primo fu di provvedersi di certi squarci imparati a mente, quasi di luoghi topici, onde valersi non pure ne' Soliloqui introdotti per questa stessa necessità con frequenza, per farvi una bella e studiata orazione, ma ancora nei Dialogi, secondo gl' interessi e la situazione delle faccende* ». Il Quadrio biasima questo espediente, che introduceva necessariamente nelle commedie delle spiacevoli ineguaglianze di tono, e se la prende specialmente cogli *attori serii* — in contrapposto alle *maschere* — i quali, egli dice « *portano in iscena certi pezzi imparati a mente, che oltre all' essere sciocchissimi, per esser tratti dal Caloandro, o da altri simili libri, e tutti fondati su scipitezze, e sul freddo; quand' anche fossero buoni, si disdirebbono ad ogni modo allo stil famigliare, dalla Commedia richiesto.* » (2).

Questo espediente però, che al Quadrio garbava tanto poco, aveva tra i comici incontrato il massimo favore; il gusto del tempo portava agli arzigogoli e alle lambiccature, cose che non era possibile improvvisare; ciascun comico dunque si provvide di una specie di quaderno — lo chiamavano *zibaldone* — in cui tenevano notati e raccolti diversi squarci da incastrare poi più o meno abilmente nel discorso improvviso. Il Perrucci anzi raccomanda espressamente ad ogni attore di tenere il suo zibaldone. « *Si deve sapere* » egli scrive, che quelli che recitano all' improvviso « *non ignudi affatto di qualche cosa premeditata devono esporsi al cimento, ma armati di certe composizioni generali, che si possono adattare ad ogni specie di Commedia* », cioè per gl' innamorati e per le donne « *Concetti, Soliloquii, e Dialoghi, per li Vecchi Consigli, Discorsi, Saluti, Bisquizzi, e qualche graziosità* » (3). Il Perrucci aggiunge inoltre un altro consiglio: « *I concetti che si deve apparecchiare, per servirsene nell'occasione debbono essere raccolti in un libro con titolo di « Cibaldone Repertorio », o à suo beneplacito, coi titoli d' Amor corrisposto, disprezzo, priego, scaccia, sdegno, gelosia, pace, amicizia, merito, partenza ed altro* » (4).

Nè i comici facevano orecchi da mercanti; ognuno aveva il suo bravo zibaldone, e da esso attingeva gli squarci più eloquenti, destinati a fare maggiore impressione sugli uditori:

---

(1) Prefaz. al Tomo XV delle Comm. ediz. Pasquali.

(2) Quadrio. Op. cit. Parte III. Vol. V. Libro 2.° Distinzione III, cap. III, pag. 223-224.

(3) Perrucci. Op. cit. pag. 192.

(4) Perrucci. Op. cit. pag. 197.

i pezzi, noi diremmo, di forza. Non trascuravano poi nessuna occasione per arricchirlo di nuove composizioni. Abbiamo veduto come a Rimini le attrici della compagnia di *Florindo de' Maccheroni* s' impadronissero subito del Goldoni, per trarre da lui la solita mèsse di *dialoghi, soliloquii, rimproveri e concetti.*

Il Goldoni vi si acconciò di buon grado, e anche più tardi gli toccò di fare lo stesso per gli attori della compagnia che quello strano tipo di Buonafede Vitali faceva agire per conto suo. « *Informati i comici* » narra il Goldoni « *e le donne specialmente, ch' io avea desiderio di far qualche cosa per il Teatro, mi caricarono di commissioni per impinguare il loro* GENERICO, *ed empiei in pochissimo tempo una quantità di fogli di soliloquj, di rimproveri, di disperazioni, di dialoghi, di dichiarazioni, e di concetti amorosi, cose, che furono estremamente aggradite, e che facevano augurare ai Comici, ch'io sarei divenuto un bravo Poeta alla loro foggia, e che avrei composto un giorno i più bei Soggetti del Mondo* » (1).

Che riso di trionfo scintilla in queste parole! Di quanto egli non superò quelle modeste aspettative! Ma anche questa è una prova che a quel tempo non esisteva altra commedia sul teatro che quella dell' arte se i comici non sapevano fare miglior complimento a un appassionato della loro arte, che predirgli che un giorno esso sarebbe diventato un valente compositore di *Soggetti.*

Ma torniamo a noi: di questa specie di smania e di avidità che avevano i comici di accrescere il loro bagaglio erudito e premeditato, *d' impinguare il loro generico*, come dice il Goldoni, troviamo traccia anche nelle Memorie di Carlo Gozzi. Quanti *soliloquii*, *dialoghi, prime uscite* non scrisse egli per la compagnia del Sacchi? Quanti canovacci non raffazzonò? E come gli attori e le attrici si disputavano i parti del suo ingegno bizzarro!

Il Perrucci dice — e par che se ne tenga — di avere egli stesso composto una quantità di questi zibaldoni per comici; mediante tali composizioni generali un attore che avesse un po' di discernimento, poteva, secondo lui, facilmente riuscir bene, non restandogli da improvvisare altro che « *il familiare, che facilmente da chi avrà un poco di giudizio può farsi con energia e garbo. Anzi ho io conosciuto* » seguita a dire « *famosi comici haversi fatto fare libri (ed io glie ne ho fatto quantità) di cose adattate à tutte le occasioni, anche quasi al dire: ò di casa; ed haver tanta accuratezza in accomodarle, che sembrava, che uscisse all'improvviso ciò che s'aveano da molto tempo premeditato* » (2).

Ma pare che non tutti avessero quest'abilità, perchè il Perrucci trova necessario avvertire i giovani di saper mettere a loro posto le diverse *prime uscite, disperazioni* ecc.; e narra che, avendo ripreso uno di costoro che, sul principio, dovendo fare una prima uscita di amante tacito, l'aveva fatta di amante corrisposto, questi gli aveva risposto: « *Che importa; basta che ne ho avuto il Viva, non accorgendosi, che gli stessi, che l' avevano dato il Viva, non sapendo, che ne seguia dell'intreccio, nell'accorgersene, riputandolo per un Asino, avendo conosciuto l'errore, si avriano ripigliato, se avessero potuto, il Viva* » (3).

Comunque sia questi pezzi erano applauditi, anche detti a sproposito; e il Perrucci per averne composti tanti, per essere anche lui autore di commedie e molto pratico del Tea-

(1) Prefaz. al T. XI delle Comm. ediz. Pasquali, pag. 12.
(2) Perrucci. Op. cit. pag. 225.
(3) Perrucci. Op. cit. pag. 216.

tro, doveva avere acquistata una grande abilità nel comporre simili squarci destinati a trarre l'applauso dalle mani — del resto non soverchiamente restie — degli spettatori. Le sue *prime uscite*, specie quelle in versi, erano, a suo dire, divenute patrimonio comune di quasi tutte le compagnie comiche. « *Oggi mai par che non solo per Napoli, e Sicilia, ma forse per tutta la Lombardia altro non si ascolta, che la Prima uscita del pensiero che comincia; « Lasciatemi, ò pensieri »; della Speranza; « ch'io mi pasca di speme »; della Gelosia; « Ardo misero e gelo »........ ed infinite altre composizioni, che per compiacere così al proprio genio, come ad istanza d' altri mi sono uscite, ò scappate dalla penna........ Piacesse al Cielo* » egli esclama « *non vi fusse chi se ne voglia far autore, sostenendolo anche alla mia presenza, colpa della mia troppa facilità in concedere tutto ciò che mi è stato richiesto* » (1).

Queste composizioni del Perrucci dovevano dunque essere nel loro genere perfette, se trovavano perfino chi pretendeva usurparne la paternità, e al Perrucci dovevano sembrare cose di non poco conto, se questa paternità si affaticava a rivendicare, e se si compiaceva tanto di vedere i suoi parti poetici sulle bocche di tutti i comici d' Italia. Sicchè noi non faremo male ad affidarci a lui per poter avere un' idea di quello che doveva essere uno *zibaldone* di un comico dell'arte.

Vediamo prima qualche *concetto;* essi, secondo la definizione del Perrucci, « *non sono altro che una loquzione* (sic) *breve figurata* » (2). Ve ne sono di *Amore corrisposto*, di *Priego*, di *Scaccia*, di *Sdegno*, di *Gelosia*, di *Pace*, d' *Amicizia*, di *Merito*, di *Partenza* ecc. ecc. Eccone uno di *priego:* « *E da chi avesti il latte, già che sei così barbara? forse come Paride t'allattò un'Orsa, mentre crudele t'esperimento, ò come Ciro, ti diè le poppe una Cagna, mentre sempre arrabbiata meco ti mostri: ò quale Clorinda suggesti le mamme di Tigre Ircana se non posso con le lusinghe domesticarti?* » (3).

Ed eccone uno di *scaccia*, degna risposta a un simile *priego:* « *Il mio cuore è d'incudine per resistere al colpo di martello della vostra ostinazione, il mio petto è di marmo, anzi di pietra Agate per resistere al vostro fuoco; Il mio seno è di ghiaccio, ma di ghiaccio così duro, che sarà impossibile di liquefarsi alle vostre fiamme, e per me siete una Furia del Regno amoroso per tormentarmi* » (4).

Un concetto di *Gelosia* comincia così: « *Io sono Geloso, perchè sono amante, ò strana antiparistasi* » (5).

Vi sono poi le prime uscite d'Amante corrisposto, o tacito, o disprezzato, o sdegnoso; vi sono le prime uscite contro Amore, contro la Fortuna; vi sono quelle di uno libero da amore, di uno che giunge in città forestiero o che torna in patria alla sua donna. Di ognuno di questi il Perrucci dà un esempio e non manca di aggiungere che, sulla scorta di essi, « *possono gli uomini giudiziosi componere concetti e prime uscite di Gelosia, di Speranza, di Timore, e di Passioni diverse, non mancando a' Letterati modi di nuove invenzioni, nuovi concetti, e nuove disposizioni* » (6).

(1) Perrucci. Op. cit. pag. 237 e sg.
(2) Perrucci. Op. cit. pag. 197.
(3) Perrucci. Op. cit. pag. 198.
(4) Perrucci. Op. cit. pag. 198.
(5) Perrucci. Op. cit. pag. 199.
(6) Perrucci. Op. cit. pag. 207.

Concetti, soliloquii, rimproveri potevano poi rinforzarsi per mezzo di figure rettoriche, tropi, metafore et similia. Il Perrucci non manca di darcene degli esempii; eccone uno dei più semplici:

Soliloquio con li tropi, che sono voci traslate.

« O Amore, fuoco, che l'anima divori, che il petto mi consumi, tu che con un crine
« catenasti la mia libertà; mà che stupore se domasti il domatore de' mostri? Sono brievi
« le mie forze per resistere alle tue violenze. Più volte ho veduto i prati fiorire, nè pur
« vedo con essi fiorire le mie speranze. Ma se tu sei la rovina del Mondo, che potrò io
« sperare da un Dio bambino? Sì sì non altro che una innocente ferita: ah fier tiranno

« *Invecchiato è il tuo male, eterno è il danno* » (1).

Chi direbbe che in questo breve squarcio entrino, squisiti ingredienti, una metafora, una metonimia, una sineddoche, un'antonomasia, una catacresi, una metalessi, un'allegoria, un'ironia? E, come ho detto, questo brano è uno dei più semplici; ma ve ne sono dei ben più complicati! Ecco per esempio una lista delle figure che stanno ad aggiungere energia alla Disperazione di un amante tradito (2): *uguaglianza, similicadenti, inganno, perifrasi, apostrofe, contenzione, contraposizione, commutazione, correzione, concessione, deprecazione, descrizione, distribuzione, dubitazione, esortazione, esclamazione, interrogazione, invocazione, iperbole, parallelo, preoccupazione, pretermissione, precisione, prosopopea, raziocinazione, digressione, risoluzione, soggiunzione, sostentazione.*

Non c'è male via! Io stimo che a questo rimprovero dell'amante tradito, così terribilmente imbottito di figure rettoriche, la perfida traditrice dovesse rimanere atterrita, allibita, incenerita addirittura.

Ma, prima di passar oltre, è per me debito di onestà dichiarare che tutte queste figure le ho copiate di pianta dal Perrucci, il quale, dopo essersi divertito a congegnare i suoi terribili soliloquii e rimproveri con figure, li analizza prudentemente lui stesso: altrimenti, confesso, la mia erudizione in fatto di figure rettoriche si sarebbe arrestata assai prima che mezza strada.

Oltre i soliloquii, gli attori che improvvisavano solevano farsi riempire il loro zibaldone anche di dialoghi generici, i quali, al dire del Perrucci « *fanno un bellissimo sentire, e si sogliono fare di due maniere ò di concetti, ò di botte e risposte. I primi più espressivi, mà fatti allo stile Asiatico; i secondi più vaghi, più dilettevoli, e più frizzanti perchè Laconici* » (3). Lo *stile asiatico* pel Perrucci non è che lo stile secentistico; egli continua ancora un po' a discorrere sopra queste due specie di dialoghi, e, da quel buon secentista che è, nutre modestamente l'opinione che in essi sia più da pregiare « *la metafora continuata perchè ivi si vede la bizzarria dell' ingegno, che ha saputo ritrovare sopra una cosa tanti concetti varii* » (4).

---

(1) Perrucci. Op. cit. pag. 208.
(2) Perrucci. Op. cit. pag. 212 e sgg.
(3) Ivi. pag. 225.
(4) Ivi. pag. 226.

Egli ne dà un esempio in un « *Dialogo d'amor corrisposto concettoso d'invenzione di parole* ». Per indicare il loro amore la donna adopera l'immagine della *fame*, l'uomo quella della *sete*. Non c'è da maravigliarsi quindi che l'uomo cominci così: « *Gli occhi miei idropici d'amore vengono al fonte della vostra bellezza, per bere l'acque di quelle grazie, che possono ravvivarmi* ».

Il dialogo è lunghetto, ma io non sto a riportarlo tutto; per farsene un'idea adeguata basta sapere che la donna arriva a dire: « *Non fate voi che il Tantalo del mio desiderio veda fugaci quei frutti, che ponno ristorare il mio famelico affetto* ».

E l'uomo, commosso da tali famelici accenti, risponde: « *Io vorrei nuovo Prometeo pascere l'Aquila del vostro desiderio col mio cuore.* » Nel seguito del dialogo questo desiderio che qui è un'Aquila diventa un camaleonte, e l'amore un uccello di Paradiso; bisogna convenire che non si poteva far di meglio per sfoggiare bizzarria d'ingegno!

Il Perrucci dà poi alcuni esempii di dialoghi botta e risposta; uno di essi, originato dalla caduta di un fazzoletto, è di quei dialoghi *uomo prega, donna scaccia*, di cui il Goldoni fa nel *Teatro comico la parodia*. In essa l'uomo comincia così:

Tu sorda più del vento non odi il mio lamento.

E la donna:

Olà, vammi lontano, insolente qual mosca o qual tafano.

E finiscono poeticamente così:

D. *Non sperar da me pietà, chè pietà di te non ho.*
U. *Se pietà da te non ho, disperato morirò* (1).

Ho accennato alla parodia piuttosto che all'originale, perchè quest'ultimo è troppo lungo; chè del resto quanto a ridicola stravaganza supera di molto la stessa parodia. Esso poi, come esemplare perfetto di tal genere, è riportato in tutti i libri che trattano della commedia dell'arte, e non c'è persona un po' colta a cui non sia caduto almeno una volta sotto gli occhi: non sarà quindi un gran danno se mi esimo dal riportarlo anch'io.

Tutto quello però che il Perrucci ci ha insegnato fin qui riguarda le parti degli *amorosi*; vi sono poi rimproveri in veneziano pel Pantalone, saluti calabresi pel Giangurgolo, discorsi spropositati pel Dottore, iperboliche smargiassate pel Capitano, canzonette, lazzi, arguzie pei servi, di tutto un po' insomma, perchè noi possiamo formarci un'idea abbastanza chiara di quello che fosse uno *zibaldone* di un comico dell'arte.

Questi quaderni o libri generici passavano poi di padre in figlio, sempre aumentando di mole, e, insieme cogli scenarii, formavano quello che con nome caratteristico si diceva la *dote* di una compagnia. Essa ne era tutta la ricchezza, figurarsi se potevano rinunziarci!

Venuti in uso appunto nel seicento, cotesti zibaldoni o libri generici, non potevano che ritrarre del gusto del tempo; il secentismo, l'esagerazione, le ampollosità fiorivano in essi liberamente, e, tramandati di generazione in generazione, erano potuti giungere intatti fino

(1) « *Il teatro comico* ». Att. I. Sc. XI.

al primo quarto del settecento ed anche più oltre, quando il Goldoni muove una guerra sterminatrice a questi ultimi campioni di un nemico altre volte assai più potente.

Come noi, per farci un' idea del metodo di recitare all' improvviso e degli ingredienti che componevano un *libro generico*, abbiam creduto di non poter far di meglio che affidarci alla guida del Perrucci, assai pratico di simili faccende, così anche gli altri che si sono occupati della commedia dell' arte sono ricorsi alla medesima fonte.

Il libricciuolo del Perrucci, unico nel suo genere, e perciò prezioso, è stato ai nostri giorni consultato e riconsultato. Accadeva questo: vi si trovavano, a proposito della commedia dell' arte, prime uscite, soliloquii, dialoghi concettosi o di botte e risposte, cose tutte informate alla più ardita strampaleria di concetti, e destituite interamente di senso comune. Ecco la commedia dell' arte, si diceva; e poichè il Goldoni se la prendeva appunto colle strampalerie e la mancanza di buon senso, si è creduto in buona fede che egli fosse il nemico più accanito della commedia improvvisa. Errore che non sarebbe stato possibile se si fosse tenuto il debito conto dell'ammirazione che il Goldoni protesta di sentire per questo genere di commedie; se non si fosse metodicamente voluto attribuire a debolezza del Goldoni, e qualificare quali colpevoli concessioni, contraddicenti in tutto alle sue teorie artistiche, tutte le commedie a canovaccio che il Goldoni stesso venne componendo fino agli ultimi anni della sua carriera drammatica; se infine si fosse riflettuto che là dove la commedia dell'arte peccava d'esagerazione e di lambiccatura di concetti era appunto dove essa non era più abbandonata alla schietta e facile vena improvvisa; dove cioè essa, per assumere un carattere più letterario e più nobile, ricorreva a brani composti sulle generali, che, imparati a memoria, sostituivano in parte l' improvvisazione.

Altre volte ancora (1) il Goldoni nelle sue commedie fa la parodia degli antichi dialoghi a botte e risposte, o continuati sopra una medesima metafora; ma, parodiandoli, egli non mostra mai di crederli esclusivi della commedia dell'arte, una specie di privativa del genere improvviso; anzi nel « *Cavaliere e la Dama* » egli è esplicito nel senso opposto. Tra Flaminio e il servo Balestra avviene infatti un dialogo che è tutta una metafora continuata; l' amore di una donna è paragonato ad una fortezza da espugnare; il servo che deve portar l' imbasciata è il *foriero* nel reggimento di Cupido; vi si parla di batterie, di porte di soccorso, di campi volanti, di reggimenti d' Ungheri, ed infine Balestra, rientrando in sè, conchiude: « *Chi ci avesse uditi, ci avrebbe presi per due* COMMEDIANTI DEL SEICENTO. » (2).

Commedianti del seicento, si badi, non comici dell'arte. E infatti questo dell' esagerazione era difetto comune anche alle commedie scritte. Con un po' di pazienza, nel solo Cicognini, si possono trovare tntti gli esempii che si vogliono dei diversi *concetti*, di cui parla il Perrucci, delle diverse *prime uscite*, dei dialoghi *concettosi*, o di *botte* e *risposte*.

Sentite per esempio questo soliloquio di Rodomira se non è in tutto e per tutto una *prima uscita d' amante corrisposta* nonchè impaziente.

« *É già nata l'aurora et il mio Sole non sorge; torbida ecclisse d'appassionati cordogli adombra il cielo delle mie contentezze. Oh Dio e quando, senza paventare gli horrori di tenebre così funeste, viverò vicino i raggi del tuo Serenissimo lume? Sorgi hormai dall'addormentato grembo della notte, mentre senza riposo, vegliano alla cu-*

(1) Per esempio nel « *Teatro comico* ». Att. II. Sc. II.

(2) « *Il cavaliere e la dama* ». Att. II. Sc. II.

stodia dei lor beni i miei gelosi pensieri; nel candore della mia fede ravviserai la purità di quei lini che adagiano i tuoi dolcissimi riposi; Spireranno aure tranquille allettatrici di quiete i miei sospiri, et al mormore del pianto, che per dolcezza stilleranno quest'occhi dormirai lungi da notturne illusioni, tra i fantasmi di perfetto gioire » (1).

Ed ecco una *disperazione* di Lindamoro.

« . . . . *O Lindamoro, unico esempio d'infelicità, e di miserie, ti ritrovi esule dalla patria, spogliato del Regno privo delli amici, tra genti straniere, insidiato nella vita* ecc. ecc. » (2).

E questo soliloquio di Oristilla non è uno di quelli tanto adoperati come mezzo di far conoscere l'argomento?

« *E pure è vero; e pur non sogni Oristilla, e pur devi credere, che doppo haver invano ricercato pellegrina d'amore il tuo Cratero, il tuo Sposo per spatio di sei anni, hieri ti successe esser condotta prigioniera, qui dove l'adorato tuo bene, sotto i vessilli del grand'Alessandro valoroso guerreggia! Queste sono pur le Campagne di Sisimitre, da lungi pur ne miro la Città oh Dio! ove impera Coortano il genitore, ove io nacqui regnante, ove godei gli amori di Cratero mio, ove fui da Cratero lasciata, e d'onde per seguirlo, sotto habito maschile abbandonai la Patria, il Regno, il Padre, e mossi furtivo il piede solo per ritrovar Cratero mio* ecc. » (3).

Così in breve sappiamo vita, morte e miracoli del personaggio che abbiamo innanzi agli occhi. Il Goldoni biasima severamente questo modo di fare l'argomento. « *Vi serva di regola* » dice Orazio a Lelio nel *Teatro comico* « *che mai non si fanno gli argomenti da una sola persona, non essendo verisimile che un uomo, che parla solo, faccia a se stesso l'istoria de' suoi amori, e de' suoi accidenti* » (4).

E nelle Memorie, raccontando il modo come compose la sua commedia « *L'incognita* », dopo aver stabilito che della commedia debba essere protagonista una donna, e averle dato il nome di Rosaura, si domanda: « *mais viendra-t-elle toute seule donner les premieres notices de l'argument de la Pièce? Non, c'est le défaut des anciennes Comédies.* » (5).

Eran dunque elementi difettosi comuni tanto alle commedie scritte che a quelle dell'arte; lo stesso può dirsi dei dialoghi artifiziosi. Sentite un po' questo tra Oristilla e Cratero.

Orist. Ah Cratero!
Crat. Che hai?
Orist. Ah crudele!
Crat. Con chi parli?
Orist. Ah perfido!
Crat. S'adira?
Orist. Dunque è possibile?
Crat. Che cosa?
Orist. Dunque è possibile.

---

(1) G. A. Cicognini. « Gli equivoci nella Forza dell'onore ». Venezia, 1662, Atto I, Sc. I.
(2) Cicognini. « La donna più sagace fra le altre ». Atto II, Sc. III.
(3) Cicognini. « Gli amori e le glorie di Alessandro Magno ». Atto I, Sc. I.
(4) Il « *Teatro comico* ». Atto III, Sc. II.
(5) Mém. T. II, ch. XI, pag. 85.

Crat. Vaneggia.
Orist. Che tu non riconosca?
Crat. Che?
Orist. Colei.
Crat. Chi? (1).

E quest' altro tra Rodomira e D. Carlo. Rodomira gli ha annunziato che essa ha sposato un altro.

D. Car. E la fede giuratami?
Rod. Cade estinta.
D. Car. Chi l' uccise
Rod. Il comando del Rè.
D. Car. Di qual Rè?
Rod. Di Filippo vostro Cugnato.
D. Car. Son morto, Rodomira.
Rod. Vi celebrai l' essequie col pianto (2).

Ancora più caratteristico è quest' altro dialogo, della stessa commedia, tra Rodrigo e Rodomira.

Rodrigo O care Voci o soavi parole.
Rod. Arichite però dal sonoro delle vostre gratie.
Rodrigo Eh che per voi medema sete Cigno amoroso.
Rod. Per il candor dell' anima accetto questi attributi.
Rodrigo Che canterete, o bella Rodomira?
Rod. I miei Amori.
Rodrigo A qual suono?
Rod. De i vostri affetti.
Rodrigo In concerto di chi?
Rod. De' soprani dei vostri meriti, del tenore della mia fede (3).

Mi pare che il Perrucci non sia andato più oltre di questo. A bella posta ho voluto trarre tutti i miei esempi dal Cicognini, perchè sappiamo che esso fu per un certo tempo l'autore prediletto del Goldoni. Sappiamo che quest'ultimo trovava da biasimare nelle commedie del suo autore il difetto del secolo in cui era vissuto, che non era altro che il secentismo. E non poteva essere altrimenti. Se il Goldoni biasimava nelle commedie dell'arte le lunghe tirate, gli artifiziosi dialoghi, come avrebbe potuto approvarli quando li trovava, identici a non scattarne un capello, nelle commedie scritte? E quasi tutti i difetti delle commedie dell'arte si riscontrano anche in quelle scritte. Che cosa può esserci di più caratteristico della commedia improvvisa che i lazzi? Eppure qualcuno di essi è dato riscon-

---

(1) Cicognini. « Le glorie e gli amori di Alessandro Magno ». Att. I, Sc. II.
(2) Cicognini. « Gli equivoci nella Forza dell' honore » Att. I, Sc. IV.
(3) Cicognini. « Gli equivoci nella Forza dell' honore » Att. I, Sc. VII.

trarlo anche nelle commedie del Cicognini! Il *lazzo delle frittelle* che il Bartoli descrive (1) ricorre in modo quasi identico nella « *Donna più sagace fra l'altre* », in cui Lesbino e Fiorello tolgono con astuzia un piatto di tortelli a Trivella (2).

Ma, se il Goldoni si fosse limitato a combattere il secentismo soltanto nella forma, la sua opera non avrebbe avuta poi una grande importanza! Il secentismo non era soltanto una malattia dello stile, esso aveva attaccate, e forse più profondamente ancora, le immaginazioni, le fantasie. Gli argomenti che si svolgono nelle commedie del seicento sono i più stravaganti e bizzarri; spesso si cade addirittura nell'assurdo.

In ciò forse il secentismo coincide pienamente collo spagnolismo. Inverosimiglianze nelle commedie ce n'eran sempre state; quei travestimenti, quelle cognizioni, quelle somiglianze che son tanta parte della commedia del cinquecento non sono certo le cose più verisimili del mondo. Ma si restava almeno nel vastissimo campo della possibilità; e una certa regolarità si osservava anche nelle commedie dell'arte di quel tempo, non fosse altro che per la ferrea costrizione delle unità. L'introduzione dei drammi spagnuoli fu come il segnale di uno sbrigliamento generale; non si conobbero più regole, nè limiti; niente parve più tanto assurdo che non potesse essere portato sulle scene. L'elemento soprannaturale veniva tratto in ballo ad ogni istante, con una facilità strabiliante; e passi se non si fosse trattato che di questo! Ma si fantasticavano cose repugnanti alla natura stessa dell'uomo, mostruosità di sentimento inaudite! In un dramma del Cicognini si vede un marito, che, per far piacere all'amico innamorato di sua moglie, costringe questa riluttante a compiacerlo nelle sue voglie. E non si ferma qui; ma, non visto dall'amico, assiste egli stesso ai colloquii, e coi cenni incita la moglie a mostrarsi più tenera, a concedere sempre di più.

Mostruosità queste che non stanno nè in Cielo nè in terra; tanto più poi che un simile personaggio ci è presentato come il tipo ideale del buon amico. E il Cicognini, tutti lo sanno, non fa che derivare dallo spagnolo!

Lo stesso avviene per le commedie dell'arte; paragonando gli scenarii del cinquecento con quelli della fine del seicento ci par quasi di passare da un genere all'altro tante sono le stravaganze che infiorano questi ultimi.

Chi del resto vuol farsi un'idea adeguata di quello che fossero le commedie dell'arte del tempo del Goldoni, deve ricorrere alla copiosa raccolta di scenarii del settecento, che, per un dono del Croce, è posseduta dalla nostra biblioteca Nazionale. Per una fortunata combinazione, in uno specialmente dei due volumi, troviamo raccolti parecchi degli scenarii ricordati dal Goldoni; sicchè possiamo essere sicuri di possedere in questo volume buon numero dei soggetti che eran di repertorio al tempo del Goldoni. Vi è lo scenario del « *Bellisario* », contro cui nelle Memorie il Goldoni si mostra tanto severo; vi è il « *Convitato di pietra* ». Ma un altro scenario vi è ancora contro cui il Goldoni non si mostra meno severo che contro gli altri già nominati. Dopo aver parlato del secentismo, che, scomparso dagli altri componimenti, era restato soltanto nei drammatici, il Goldoni nella stessa prefazione di cui mi sono a lungo occupata a principio di questo capitolo, aggiunge che i comici non fanno nessuno sforzo per introdurre nel teatro le buone commedie. Essi non pensano che al guadagno, e il teatro si empie allo stesso modo tanto se si dà una buona commedia nuova, che se una delle antiche spropositate. Ecco le parole del Goldoni:

---

(1) Bartoli Adolfo. Scenarii inediti della commedia dell'arte, p. XVII, in nota.

(2) Cicognini « La Donna più sagace fra l'altre » Att. I, Sc. XI.

« *Vero egli è, che tanto s' empirà il Teatro con una buona Commedia di carattere quanto col Convitato di Pietra, il Bernardo del Carpio, Arlecchino mago, e cose simili, e i comici che lavorano per la cassetta non pensano più in là del guadagno, ma è da compiangere il destino de' Teatri d' Italia, condannati tuttavia all'* IMPOSSIBILE *e al* SORPRENDENTE. » Nell'opinione del Goldoni dunque queste tre commedie, il *Convitato di pietra*, il *Bernardo del Carpio*, e *Arlecchino Mago* rappresentano quanto di peggio si possa contrapporre a una buona e regolata commedia di carattere. Orbene di queste tre commedie ne conosciamo due: « *Il convitato di pietra* », di cui si aveva già da un pezzo uno scenario, e il « *Bernardo del Carpio* » di cui trovo appunto lo scenario nella raccolta inedita di cui ho parlato. Scoperta più gradita non avrei potuto fare; si riesce per mezzo di essa ad appagare in parte la legittima curiosità di sapere cosa fossero queste commedie tanto biasimate dal Goldoni; e l'analisi di essa può più sicuramente farci conoscere che cosa fossero quegli elementi *impossibili* e *sorprendenti*, che pel Goldoni sono dei veri pruni negli occhi.

Il « *Bernardo del Carpio* » è tratto sicuramente dallo spagnolo; quando altre ragioni non lo facessero supporre, i nomi dei personaggi, e l' ambiente in cui l' azione si svolge sarebbero indizii sufficienti della sua origine spagnola. Non parlo poi del carattere sbrigliato e fantastico di questa commedia.

Nella prima scena siamo in un cortile segreto del palazzo reale. Don Sancio, — conservo la grafia dello scenario, — ama Donna Scimena, sorella del re, e dal loro amore è per nascere un figlio. Questo si rileva da un dialogo che D. Sancio e Donna Scimena hanno tra loro, e che viene ascoltato dal cortigiano D. Ruvio, il quale va immediatamente a riferir tutto al re. Naturalmente, perchè ciò possa avvenire, la scena cambia già una prima volta da *cortile segreto* in *Camera con trono*.

È notte; siamo di nuovo nel cortile segreto. Il Re e D. Ruvio sono in agguato per sorprendere D. Sancio, il quale ha promesso a D. Scimena di essere da lei a quell'ora. In questo frattempo il figlio aspettato è nato, e D. Sancio esce dalle stanze di D. Scimena, portandolo sotto il mantello. Il Re lo ferma, e D. Sancio confessa la verità. Il Re finge di acconsentire al matrimonio della sorella con D. Sancio, intanto ordina a questi di consegnare il bambino a D. Ruvio, e di andar come suo ambasciatore al castello di Luna, per un affare d' urgenza. Quando D. Sancio è partito il Re dà ordine a D. Ruvio di metter nome Bernardo al bambino, e di educarlo in campagna.

Eccoci al castello di Luna; il conte di Saldagnia, Don Sancio cioè, arriva e consegna una lettera al castellano: contiene l'ordine che s'imprigioni e si cavino gli occhi al portatore della lettera. Il povero conte si lamenta, ma tutto è inutile; viene il manigoldo, « *lo lega, li cava gli occhi, e via, lui suo discorso, e finisce l'atto primo* ».

Nell' atto secondo siamo in una villa; Bernardo è cresciuto, si vorrebbe mostrarcelo come un giovane animoso e forte; vengono dei villani a lamentarsi con D. Ruvio delle importunità di Bernardo, il quale per caso li sente, e li bastona di santa ragione. D. Ruvio adirato lo chiama bastardo; Bernardo gli toglie la spada e vuole ucciderlo. Ecco il Re; egli placa Bernardo, e lo conduce seco a corte, dove lo armerà cavaliere.

Eccoci in città: il Soldano, innamorato per fama di D. Scimena, è venuto in forma di ambasciatore, a richiederla in isposa. Tra parentesi, non si capisce come D. Scimena sia ancora in età da destare tali entusiasmi se già suo figlio è un giovane fatto, e se D. Sancio fra poco si rappresenterà vecchio cadente. Ma passiamo per ora nella solita *Camera con trono*; assisteremo così alla cerimonia che si fa per armare cavaliere Bernardo; egli giura d'impugnare la spada per difesa della sua fede, del suo Re, della sua patria.

Ecco il Soldano da ambasciatore; chiede in isposa pel suo signore D. Scimena, nessuno risponde; Bernardo gli dà un calcio, e lo manda ruzzoloni in terra. Il Re lo sgrida. Viene D. Ramirez, il quale torna vittorioso dalla guerra; il Re lo fa sedere, Bernardo si adira e comanda che portino anche a lui una sedia; si pongono a mensa, Bernardo commette altre insolenze, infine getta a terra la tavola imbandita, e va via. Il Re comanda che gli si porti vivo o morto.

Terzo atto. Siamo in Persia, nel palazzo del Soldano; questi narra alla sorella Arlacca le ingiurie patite da parte di Bernardo; nello stesso tempo però lo dipinge prode e bel cavaliere: Arlacca se ne innamora. Viene a proposito Bernardo; egli giunge dalla Spagna, irritato contro il Re, suo zio; vuol farsi musulmano e conquistare pel Soldano il regno di Castiglia. Questi finge di aggradire le sue offerte, e si allontana; Arlacca coglie il momento di manifestare a Bernardo il suo amore, e di avvertirlo del pericolo che corre. Ma Bernardo non se ne dà pensiero; è stanco, e s' addormenta sopra una seggiola. Il Soldano chiama i suoi Turchi per farlo legare nel sonno; ma Bernardo si desta, impugna la spada, e mette in fuga tutti. Arlacca torna a lui con le chiavi del *serraglio*; dice a Bernardo che metta in libertà tutti gli schiavi cristiani, e si faccia di essi un piccolo esercito, col quale potrà togliere al Soldano le sue terre.

Ora dobbiamo correre di nuovo al castello di Luna, nei cui sotterranei languisce da venti anni il povero D. Sancio. In questo momento vi si trova il Re per la sua visita annuale. Squillano le trombe; chi sarà mai? È Bernardo che conduce seco Arlacca. Bernardo s'inginocchia innanzi allo zio, e, dopo averne ottenuto il perdono, — egli ha conquistato il Carpio e trentasei castelli — gli chiede tre grazie: sposare Arlacca, essere chiamato *Bernardo del Carpio*, sapere chi sia suo padre. Le prime due grazie vengono accordate, la terza no, pel momento.

Il Re parte per la città per preparare il trionfo a Bernardo, e conduce seco, non si se perchè, Arlacca. Partendo raccomanda a Bernardo di non discendere nel sotterraneo del castello. Ma per Bernardo è come se gli avesse raccomandato il contrario; egli vi scende. Nella grotta sotterranea è D. Sancio, vecchio, cieco; ha saputo che il figlio è il cavaliere più valoroso della Spagna, che ha conquistato il Carpio e trentasei castelli, e si duole che non pensi a liberare il povero padre. Bernardo gli si palesa, infrange le catene, piglia il padre in collo, e via!

Eccoci in città, nella *Camera con trono*. Il Re è in mezzo alla sua corte, quando giunge Bernardo con sulle spalle il padre, di cui chiede la grazia. Il Re la concede; D. Sancio sposa finalmente D. Scimena, e Bernardo Arlacca.

Non è difficile capire quali fossero i difetti che in questa commedia dovevano maggiormente dare ai nervi del Goldoni; le incongruenze che siamo venuti notando; gli atti plebei di Bernardo tanto più inverosimili e sconvenienti nell' ambiente aristocratico in cui si svolge l' azione; i frequenti mutamenti di scena; quello sbalzar così facilmente dalla Castiglia in Persia, e viceversa; quel giungere dei personaggi sempre nel momento più opportuno; quel manigoldo in iscena che cava gli occhi a D. Sancio, erano cose che al Goldoni non potevano certo garbare.

E poi chi sa di quante altre improprietà e sconvenienze l'infioravano i servi coi loro lazzi grotteschi, gl'innamorati colle loro tirate ampollose, Bernardo colle sue bravate?

Nondimeno anche attraverso questo scenario che di necessità ingrossa tutte le linee e ne turba l'armonia, si riesce ad intravvedere la più geniale concezione dell'originale. Il carattere violento ma generoso di Bernardo non riesce a delinearsi bene nello scenario, che deve di necessità sopprimere ogni sfumatura, ogni gradazione. Lo scenario coglie solo il

fatto in tutta la sua rudezza, e molte volte è costretto ad esagerarlo perchè esso non sfumi o divenga insignificante.

Tutto quello che prepara il fatto, i diversi momenti psicologici che conducono ad esso spariscono in massima parte, e il fatto scoppia all'improvviso, brutale il più delle volte ed assurdo. Nello stesso tempo ogni intenzione ulteriore dell' autore viene o fraintesa o soppressa del tutto. Vediamo per esempio « *L'École des femmes* » del Molière, che diventa in uno scenario « *Le astute semplicità di Angiola* ». Quello che rimane non è già la satira a un metodo d'educazione gretto ed inumano che fa della donna un essere inconsciente e irresponsabile; ma è la parte, dirò così, attiva; sono le ingenue e pur così fini trovate di Angelique che diventano la parte preponderante; e il bel tipo d'Angelique, semplice, ingenua, ma così retta nel fondo dell'anima, diventa quello di una volgare intrigante, per cui l'ingenuità non è che un mantello col quale ricopre le sue scappate.

È inutile; la delicatezza di certi tipi non è fatta per la commedia dell' arte, che ne altera grossolanamente i contorni; i tipi che essa coglie più facilmente e meglio sono quelli pieni di vivacità e brio, che agiscono continuamente.

Ma basti di ciò; « *Bernardo del Carpio* », dunque, pure avendo molti elementi che potevano piacere alla moltitudine, pur lasciando indovinare la sua discendenza da un più aristocratico capostipite, non poteva per la sua stravaganza andare a versi del Goldoni, e non a torto quindi egli si lamenta di vederlo comparire tanto spesso e con tanto favore sulle scene italiane.

Ma delle commedie dell'arte in voga a quel tempo essa non è la peggiore. In uno scenario intitolato « Il Diavolo predicatore », la scena passa con somma facilità da una Città a un Giardino, e poi di nuovo da questo a quella, e infine nientemeno che all'Inferno. In questa commedia prendono parte attiva un angelo e un demonio; vi sono sassi che parlano, una donna uccisa che poi risuscita; si vede l'angelo volare al cielo, e il demonio sprofondare sotterra; e questo quadro si può completare, riflettendo che tra le *robbe* necessarie per la commedia, vien registrato: *polvere d'incenso e pece greca, e torce di pece.*

Oramai, credo, non ci parrà più tanto ardita l'idea di Carlo Gozzi di portar sulla scena le fiabe che si narrano ai bimbi per tenerli quieti.

La scena all'Inferno ricorre frequentemente anche in altri scenarii; come per esempio nel « *Ricco epulone* » e nel « *Convitato di pietra* ».

Il Goldoni dunque ebbe a prendersela anche con tali stravaganze di concezione, con tali azioni fantastiche e inverosimili. Ed invero le sue semplici e gioconde tele fanno un mirabile contrasto con tali fosche mostruosità. Mettendo da parte gli scenarii del settecento, dopo esserci immersi a lungo nella lettura di essi, e tornando alla lettura delle commedie goldoniane, ci par di destarci da un sogno pieno d'incubi, tradimenti e paure, e ritrovarci nella nostra camera già piena della luce benefica del sole che dirada le tenebre e mette in fuga tutti i fantasmi; o, meglio, si prova l' impressione di uscire da un affannoso delirio e tornare alla gioconda e sana concezione della vita e degli uomini.

Guerra dunque al secentismo, guerra all'esagerazione in qualunque modo essa si manifesti, sia nella forma lambiccata e scontorta, sia nelle invenzioni stravaganti e mostruose. Guerra al secentismo, ma non alla commedia dell' arte; anch' essa, è vero, peccò gravemente di esagerazione, ma il Goldoni, fedele al precetto evangelico, non vuol la morte del peccatore, ma che si converta e viva.

Vivano pure le vivaci commedie che hanno divertita la sua giovane età, che gli hanno insegnato che cosa sia il teatro, che sono ammirate dagli stranieri e rappresentano una

gloria italiana; ma bandiscano da sè ogni affettazione, ogni inverosimiglianza, ogni sconcezza e turpitudine.

È questo il cardine principale della poetica goldoniana. A questa sua teoria il Goldoni non solo non fa quei numerosi strappi che finora si è creduto, ma qualche volta anzi dal soverchio rigore di essa si lascia trascinare a delle intemperanze di giudizio che altrimenti non ci sapremmo spiegare.

È quello che accade a proposito del *Convitato di pietra*. La Leggenda di D. Giovanni Tenorio che il Mozart rivestì delle sue agili armonie, è stato uno di quegli argomenti fortunati che hanno richiamata su di sè la fantasia dei più grandi poeti.

Il tipo di Don Giovanni, rimaneggiato tante volte fino ai nostri giorni, ha serbato sempre la sua freschezza ed originalità, perchè ciascun poeta ha fatto vibrare una corda diversa nella sua mobile anima d'incostante amatore. Al dire del De Musset,

Il n'est pas de poëte
Qui ne l'ait soulevè dan son coeur ou sa tête
Et pour l'avoir tentè n'en soit restè plus grand!

Questo però non può dirsi del Goldoni; anch' egli ha dato all' arte un Don Giovanni, ma poichè nel suo soggetto non ebbe intera fede, non gli riuscì d'infondergli nuova vita.

Ai tempi del Goldoni quest' argomento aveva già ottenuto gran favore. Concepito la prima volta con vigore shakespeariano dalla calda e mistica fantasia di un frate, Gabriele Tellez, era ben presto passato in Italia e in Francia; a portarvelo erano state le compagnie girovaghe dei comici dell' arte. In Francia ebbe la fortuna d'innamorar di sè il Molière, e più tardi Tommaso Corneille, senza toccare i minori. In Italia *El Burlador de Sevilla* ebbe minor fortuna: venne tradotto dal Cicognini, da Onofrio Giliberto di Solofra, e dal Perrucci; traduzioni delle quali solo la prima ci è nota, le altre due sono restate finora irreperibili. Ma se in Italia questo fantastico dramma spagnolo non ebbe la fortuna di incontrare un Molière, vi ottenne in cambio la più grande popolarità e simpatia. Popolarità che ci viene attestata, oltre che da altri indizi, da un discreto numero di scenarii su tale argomento che sono giunti fino a noi. Era una di quelle rappresentazioni che riempivano infallibilmente il teatro, e i comici non mancavano di ricorrere spesso ad essa. Correva persino la leggenda che lo straordinario successo di questo dramma fosse dovuto a un patto che il suo primo autore avrebbe stretto col diavolo.

Il Goldoni vide questo dramma sul teatro, e non esitò a metterlo in un fascio con Bernardo del Carpio ed Arlecchino Mago. Egli cercava da per tutto naturalezza e verisimiglianza, e in questo dramma non riusciva a trovarla, nel senso almeno come la cercava lui.

Quello che rende specialmente poetica la leggenda di D. Giovanni è quell' aria di mistero che l'avvolge tutta, quella specie di fatalità che trascina il protagonista di delitto in delitto, finchè la vendetta di Dio scoppia su lui terribile. Il particolare più caratteristico e che produce maggiore effetto è la statua del Commendatore che D. Giovanni ha ucciso, e non teme poi d' invitare a pranzo. La statua accetta. Quel pranzo reso funebre dalla presenza della statua che ha tenuta la parola, e interviene al convito, rigida, solenne, spettrale, ci agghiaccia di terrore; e la baldanza di D. Giovanni che usa ogni compitezza al suo *funebre ospite*, e può ancora scherzare con leggerezza e gaia vivacità, lo innalza ai nostri occhi un po' più su che al livello di un volgare seduttore.

Quando la statua scompare, dopo avere alla sua volta invitato D. Giovanni a pranzo nella cappella, l'empio e beffardo libertino non può fare a meno di confessare:

> Valgame Dios! Todo el cuerpo
> Se ha bañado de un sudor,
> Y dentro de las entrañas
> Se me hiela el corazon..

Nondimeno va nella cappella, e innanzi alla statua si mostra pieno di coraggio, le parla con arroganza, accetta le vivande che il morto gli offre: « *Comeré* » dice egli « *si me dieres aspid, aspides cuantos el infierno tiene* ».

E l'inferno non tarda a spalancarsi per lui.

Or tutto questo è grandioso, solenne, mirabile, ma verosimile non può essere. Il Goldoni si scaglia contro questo elemento soprannaturale. Quello che più gli dà ai nervi è appunto la statua « *che parla, che cammina, che va a cena, che a cena invita, che minaccia, che si vendica* » (1). Biasima perciò il Molière e il Corneille, che hanno nelle loro opere conservato un tale stravagante particolare; protesta che dal canto suo non avrebbe mai pensato di lavorare sopra un tale argomento se non vi fosse stato indotto dall' esempio dei due illustri poeti francesi, e dal poter con esso fare una sua piccola vendetta privata. Diede anche lui dunque un D. Giovanni, portando, ben inteso, nel racconto tradizionale tutte le modifiche che valessero a renderlo ragionevole.

Render ragionevole una leggenda? E non è lo stesso che distruggerla? Ad ogni modo il Goldoni bandisce dalla sua commedia tutto il maraviglioso; non la intitola nemmeno più « *Il convitato di pietra* » perchè, protesta ironicamente, non ha « *la abilità di fare intervenire ai conviti le statue* » (2).

Come mai il Goldoni potè mostrarsi così ingiusto verso questa leggenda così ricca di elementi poetici? Come mai potè il suo animo restar chiuso a quella potenza di seduzione che anche oggi pare sia un retaggio di D. Giovanni?

È strano come egli possa essere stato tanto cieco da non accorgersi, egli, il campione della commedia di carattere, che in questo dramma è mirabilmente colto e fissato, nelle sue note più caratteristiche, uno dei tipi umani più veri, più complessi, più profondi!

Il Goldoni poi che porta liberamente la mano nei campi già consacrati dalla fantasia popolare e ne recide i germogli più rigogliosi, ci appar quasi nell' aspetto di un sacrilego devastatore. Pure a me sembra che il Goldoni non sia stato tanto ingiustamente severo verso questa leggenda che per voler essere troppo conseguente ai suoi principii, troppo fedele alla sua teoria che gl' imponeva di condannare qualunque cosa si allontanasse dal verisimile. Come se il vero artistico potesse sempre e in tutto coincidere colle umili e pedestri realtà della vita!

L'animo del Goldoni però non potè in tutto sfuggire al fascino poetico della leggenda che anche oggi c' innamora di sè; egli, tanto rispettoso verso il giudizio popolare, non aveva impunemente veduto applaudire per tanti anni di seguito questo dramma che a lui pareva doveroso giudicare un ammasso di stoltezze. Il pubblico che l' applaudiva, cerca

(1) Prefaz. al « *Don Giovanni Tenorio* — Tomo XIV delle commed. ediz. Pasquali.
(2) Ivi.

d' insinuare il Goldoni, era un pubblico composto « *di serve, di servitori, di fanciulli, di gente bassa, ignorantissima, che delle scioccherie si compiace, e appagasi delle stravaganze* ».

Ma subito dopo la sua coscienza ha un ritorno « *Pure* » egli continua « *qualche cosa convien dire, che vi sia di buono in tale scorretta, ed irregolare Commedia se forza ha ella avuta per tanti anni di reggersi, ed a cotal gente piacere* » (1).

Il Goldoni crede che la ragione sia da ricercare nel significato morale che questo dramma assumeva colla immediata punizione del perfido D. Giovanni. Riusciva così ad acquietare la sua coscienza artistica, e, in buona fede, poteva credere di accrescere pregi a questo argomento dando maggior parte alla morale, e di toglier da esso i peggiori difetti, recidendone spietatamente tutto l' elemento fantastico.

Ma insomma il Goldoni potè bene sbagliare nel credere che il maggior pregio di questo dramma consistesse nell'insegnamento morale che poteva trarsene; ma il suo istinto artistico non s' ingannava quando avvertiva in questo argomento tanto di buono che gli faceva venire la tentazione di trattare egli stesso il medesimo tema. E a questa tentazione finì per cedere. Se ne giustifica, è vero, come di una debolezza, perchè gli punge il cuore il rimorso di essere così venuto meno in parte alla sua teoria; e più tardi si giustificherà ancora dell' avere accolto il suo « *D. Giovanni Tenorio* » tra le altre sue opere stampate.

Ma le parole son parole, e i fatti son fatti: il Goldoni scrisse un dramma su D. Giovanni, e non lo repudiò poi come aveva fatto pel « *Bellisario* », e pel « *Figlio d' Arlecchino perduto e ritrovato* ».

Si può dire quello che si vuole; ma per me se un autore sceglie un argomento vuol dire che ne sente la bellezza; altrimenti chi l' obbligherebbe a impicciarsi di una materia troppo sorda a rispondere?

A me par dunque che il Goldoni nel giudicare tanto severamente il « *Convitato di pietra* », faccia inconsapevolmente una certa violenza al suo istinto artistico, e ciò in grazia della sua teoria, per serbarne ad ogni costo il rigore e l' integrità. È un eccesso; e perciò appunto ho voluto fermarmici su, prima di venire alla conclusione, per mostrare che il Goldoni, sospettato così spesso d'inconseguenza ai suoi principii, peccò invece piuttosto nel senso opposto.

Egli concepì nettamente un' idea, la fissò, come il canone principale della sua poetica, e a questo canone si mantenne sempre obbediente, fino a peccare in suo nome d' intemperanza.

Questo canone si riassume in poche parole: negativamente, esso rappresenta la guerra all' esagerazione, all' inverosimile, a quello che abbiamo chiamato il secentismo nella forma e nella concezione; positivamente, rappresenta la ricerca del vero, del semplice, del naturale.

Considerata da questo punto di vista l' opera del Goldoni acquista un' unità estetica rigorosissima. Non più dannose concessioni, non più debolezze colpevoli; non abbiamo più innanzi agli occhi una canna sbattuta dal vento, ma un' intera e salda coscienza d' artista che persegue incessantemente una forma d' arte ideale.

Riconosciuto il canone principale è facile ridurre ad esso gli altri minori precetti della poetica goldoniana, i quali non sono che applicazioni, conseguenze logiche, corollarii del

---

(1) Ivi.

principio fondamentale. A cominciare dalla tanto dibattuta quistione delle unità per andare a finire alle quistioni di forma e di stile, tutto si riduce pel Goldoni a una quistione di verosimiglianza e naturalezza.

Vero è che qualche precetto sfugge a questa riduzione, ma son quelli che riguardano il canone morale, altro cardine della poetica goldoniana.

Di questo secondo canone, d' importanza appena inferiore al primo, e dei minori precetti della poetica goldoniana mi occuperò in un prossimo lavoro, in cui mostrerò il processo evolutivo per cui l' idea morale venne acquistando nell' opera del Goldoni un' importanza sempre più grande , da minima che era stata in origine , e come tutti gli altri precetti possano agevolmente ridursi a corollarii del primo o del secondo , ma più spesso del primo e fondamentale canone della poetica goldoniana.

GLI
STUDI OMERICI DI G. B. VICO

MEMORIA

PRESENTATA ALL'ACCADEMIA

DAL PROFESSORE

ALESSANDRO OLIVIERI

I.

Nel libro 3°. dei *Principi di Scienza Nuova* del Vico (1), cioè in quella parte dell' opera famosa che tratta della discoverta del vero Omero, possiamo distinguere due ordini diversi e principali di osservazioni; il primo, che potremo chiamare A, può essere anche suddiviso in due secondari. Infatti il filosofo rileva nella poesia omerica:

a) Giove nella favola della catena aurea (Θ 19-22) in cui vanta la sua enorme forza in contrapposto a quella di tutti gli altri dei, viene a dimostrare che egli è re degli dei e degli uomini appunto per questa sua straordinaria potenza fisica. Diomede ferisce Venere (E 311-351) e Marte (E 778-863) con l'aiuto prestatogli da Minerva la quale nella contesa degli dei *spoglia* Venere e percuote Marte con un colpo di sasso (Φ 403-segg). Le saette vengono avvelenate, e a tal uopo Ulisse recasi in Efira a ritrovarvi le erbe velenose (α 260-segg). I nemici uccisi in battaglia non sono sepolti, ma insepolti si lasciano in pasto a corvi e a cani; onde tanto costò all' infelice Priamo il riscatto del cadavere di Ettore da Achille (Ω) che pure, nudo, l'aveva per tre giorni trascinato, legato al suo carro, intorno alle mura di Troia (Ω 16 ecc.). Gli dei e gli eroi non sono alieni dall' usare villanie; così Marte ingiuria Minerva, questa dà un pugno a Diana; Achille, il massimo degli eroi greci, Agamennone, il principe della lega Achea, s'ingiuriano l'un l'altro come non farebbero i servi nelle comedie (cfr. A). Si può chiamare solo stoltezza la sapienza del capitano Agamennone che è costretto da Achille a restituire Criseide a Crise, sacerdote di Apollo, il quale dio a sua volta per tale ratto faceva scempio dell' esercito greco con una crudelissima pestilenza; e non può definirsi altrimenti che stolto Agamennone stesso il quale credendo di rimettersi in onore, usando una giustizia consona alla sua sapienza, toglie a torto Briseide ad Achille il quale portava seco i fati di Troia, affinchè questi disgustato, dipartendosi con

(1) Le citazioni si fanno dall' edizione di Milano 1816 (voll. 3 libri 5) [tip. G. Silvestri).

le sue genti e le sue navi, desse il modo ad Ettore di fare il resto dei Greci che erano scampati dalla peste (cfr. A). Gli eroi si dilettano del vino ed ove sono afflittissimi d'animo, pongono tutto il loro conforto, principalmente il saggio Ulisse, in ubbriacarsi. Gli dei e gli eroi sono incostanti e leggeri; alcuni ad ogni piccolo motivo di ragione contraria, quantunque commossi e turbati, si quetano e si tranquillizzano; altri nel bollore di collere violentissime, ricordando cosa lacrimevole, si stemperano in amarissimi pianti; altri afflitti da sommo dolore, ove a loro si presentino cose liete, come al saggio Ulisse le cene da parte di Alcinoo (cfr. η. θ), si dimenticano affatto dei guai e si dànno tutti all'allegria; altri, tutti posati e queti, ad un innocente detto altrui, che loro non vada all'umore, si risentono cotanto e montano in sì cieca collera che minacciano morte a chi l'ha pronunciato. È il caso di Achille il quale ricevuto alla sua tenda Priamo che di notte con la scorta di Mercurio era venuto tutto solo da lui per riscattare il cadavere di Ettore, l'ammette a cenare seco e per un solo detto il quale non gli va a seconda, che all'infelicissimo padre cade inavvedutamente di bocca per la pietà di un sì valoroso figliuolo, dimentico delle santissime leggi dell'ospitalità, non rattenuto dalla fede onde Priamo era venuto tutto solo da lui, perchè tutto confidava in lui solo, nulla commosso dalle molte e gravi miserie di un tal re, nulla dalla pietà di tal padre, nulla dalla venerazione di un tanto vecchio, nulla riflettendo alla fortuna comune, della quale non vi ha cosa che più valga a muovere compatimento, montato in una collera bestiale lo minaccia di mozzargli la testa. Così l'eroe greco per eccellenza empiamente ostinato di non rimettere un'offesa privata fattagli da Agamennone, la quale, benchè fosse stata grave, non dovevasi vendicare con la rovina della patria e di tutta la nazione, si compiace che vadano in rovina tutti i Greci battuti miseramente da Ettore, nè pietà di patria, nè gloria di nazione lo muovono a portar loro soccorso. Corre finalmente in aiuto soltanto per soddisfare un suo privato dolore, d'aver Ettore ucciso il suo Patroclo; e della Briseide toltagli non si placa neppure morto, anzi l'infelice reale donzella Polissena, bellissima, divenuta misera schiava è sacrificata dinanzi al suo sepolcro.

Tutti questi luoghi della poesia Omerica fanno dedurre al Vico che in essa si contiene la rappresentazione di costumi rozzi, villani, feroci, fieri, mobili, o irragionevolmente ostinati, leggeri, sciocchi, insomma propri di una civiltà ancor primitiva. Un'altra serie di osservazioni conduce il filosofo a ben altro risultato.

b) Achille ne' funerali di Patroclo dimostra la conoscenza di quasi tutte le specie dei giuochi che poi negli Olimpici celebrò la Grecia coltissima (anche la critica moderna ammette interpolazioni nel libro XXIII dell'Iliade tenendo conto anche della forma che vi presenta l'ippodromo; cf. *Mèlanges Weil*). Si erano già trovate le arti di fondere in bassorilievo, d'intagliare in metallo, come si deduce dallo scudo di Achille. Le delizie dei giardini di Alcinoo, la magnificenza della sua reggia, la lautezza delle sue cene ci provano che già i Greci ammiravano il lusso ed il fasto. I Fenici già portavano nelle marine greche avorio porpora incenso arabico di che odora la grotta di Venere; si aveva bisso più sottile della secca membrana d'una cipolla, vesti ricamate e tra doni de' Proci una da regalarsi a Penelope che reggeva sopra una macchina così contesta di molle delicate che nei luoghi spaziosi la dilargassero, l'assettassero negli angusti. Il cocchio su cui Priamo si porta ad Achille è di cedro; l'antro di Calipso esala profumi (ε 59 seg.). Presso Circe si descrivono bagni delicatissimi (cfr. κ 358 seg): i servi dei proci sono belli, leggiadri e di chiome bionde; gli uomini, come donne, curano la capigliatura; il che Ettore (Γ 55) e Diomede (Λ 385) rinfacciano a Paride effeminato. Benchè gli eroi si cibino di carni arrostite e il cibo più delicato per loro sia farina con cacio e miele, pure per due comparazioni il poeta si serve della pesca ed Ulisse, fintosi poverello, domandando la limosina ad uno

de' proci gli dice che gli dei ai re ospitali o caritatevoli coi poveri viandanti concedono i mari pescosi, ossia abbondanti di pesci che formano la delizia maggiore delle cene.

Accanto dunque a costumi rozzi, fieri, selvaggi, convenienti ad una civiltà primitiva troviamo nella poesia omerica tracce di costumi delicati, degni della mollezza dei nostri tempi.

Prima però di procedere noi siamo costretti ad osservare che il Vico non è sempre esatto nel citare i passi omerici. Infatti nella contesa degli dei confonde la lotta di Atena contro Afrodite, con quella di Artemis contro Diana; invero Atena percuote col pugno al petto Afrodite (Φ 403 seg.); Artemis viene in lotta con Hera e le toglie l'arco (Φ 423 seg.). L'episodio del riscatto del cadavere di Ettore per opera del padre è esagerato presso il Vico; Achille s'irrita un poco in presenza di Priamo solo quando questi non vuol sedere e domanda che gli sia reso allo sguardo prontamente il figlio; onde l'eroe greco non minaccia il vecchio di mozzargli la testa, ma di porlo fuori della tenda, ove continui a seccarlo e ad irritarlo vieppiù con i suoi lamenti (Ω 559 seg.). Non è di cedro il cocchio con cui Priamo si porta ad Achille, ma di cedro è il talamo in cui si reca il vecchio prima di andare da Achille e che conteneva molti cimeli (Ω 191-192). La veste a cui il Vico allude come dono di uno dei Proci a Penelope non può essere che il peplo bellissimo il quale però aveva solo 12 περόναι κληῖσιν εὐγνάμπτοισιν ἀραρυῖαι (σ 293-295). Omero non si serve per due sole comparazioni della pesca, ma almeno di tre: ε 432-433; μ 251-254; χ 384-388; (cfr. Setti, *Il paese e la caccia in Omero*, Riv. di Fil. 1901). Ecamede nella tenda di Nestore apparecchia agli eroi cipolla, miele, fior di farina; ma nel famoso nappo (di cu tanto si occuparono gli studiosi anche antichi) κύκησε vino pramnio, formaggio ed ἄλφιτα λευκά (Λ 624-seg.); Circe τυρόν τε καὶ ἄλφιτα καὶ μέλι χλωρὸν οἴνῳ Πραμνείῳ ἐκύκα [κ 234-51; le figlie di Pandareo sono allevate da Afrodite con un κυκεών composto τυρῷ καί μέλιτι γλυκερῷ καὶ ἡδέι οἴνῳ (υ 69). È piuttosto Ulisse che nel colloquio con Penelope in λ le augura che φέρῃσι... γαῖα μέλαινα | πυροὺς καὶ κριθάς, βρίθῃσι δὲ δένδρεα καρπῷ | τίκτῃ δ' ἔμπεδα μῆλα e le augura anche che θάλασσα παρέχῃ ἰχθῦς (111-114). Proprio qui anzi si nota una maggiore diffusione della pesca che non sia da rilevare altrove in Omero, giacchè nella poesia omerica si vede che ognuno il quale poteva disporre di bestiame si asteneva dal nutrimento dei pesci che era il cibo del popolo basso. Il Vico non tiene poi conto del luogo sia pure recente dell' Iliade in cui i morti in battaglia vengono sepolti (cfr. Weil, *études sur l'antiquité grecque*. Paris 1900).

Però questa inesattezza vichiana e che più che altro deriva dal fatto che il filosofo pieno di tante letture doveva citare a memoria Omero, non toglie valore alle osservazioni sue in generale e ai due ordini di osservazioni da noi rilevati. Ma che faceva il Vico nel distinguere queste particolarità diverse e contrastanti nei poemi omerici?

Senofane, fiorito nella 2.ª metà del sec. VI, notava che gli dei di Omero sono volgari, usi a rubare, compiere adulteri ed ingannarsi a vicenda; ma si valeva di questa sua osservazione per accusare Omero (ed anche Esiodo) di avere attribuito agli dei le stesse virtù e colpe degli uomini, cioè di avere antropoformizzato gli dei, fatta quindi l'apoteosi degli uomini. — Platone nel II della Repubblica insisteva sul concetto che alcune favole di poeti (cfr. anche Eutifrone p. 5º e 6º), alcune concezioni specialmente omeriche, alcune rappresentazioni sopratutto dell' Iliade e dell'Odissea, dànno un carattere falso, basso, volgare, rozzo, triviale della divinità. Così egli scriveva: « le catene onde Hera è caricata dal figlio ed Hephaistos precipitato dal padre in quello che stava per difendere la madre percossa, e tutte quante le pugne che Omero imaginò non saranno da accogliersi nel nostro stato, vuoi che v'abbia o non v'abbia un senso riposto o allegorico ». E se i cittadini sono obbligati a riconoscere sia a voce sia con iscritti che dio essenzialmente buono è

autore del solo bene non del male; se si proibisce di parlare o scrivere degli dei in guisa da renderli incantatori, capaci di assumere forme diverse da quelle che hanno, d'ingannare gli uomini coi loro discorsi e con le loro azioni; poichè gli dei omerici sono incantatori, ingannatori, capaci di fare il male, Omero è da allontanarsi dalla repubblica.

Nel libro III il filosofo nota che anche gli eroi omerici non sono quali dovrebbero essere; si dànno facilmente in preda a grandi dolori, a lamenti, al pianto che è proprio delle donne e specialmente delle più deboli fra loro. Gli dei e gli eroi omerici sono intemperanti, capaci di ridere goffamente, di ricevere doni, mance, mentire, mangiare a crepapancia, darsi ai piaceri venerei, cempiere empietà e crudeltà biasimevoli. Per queste ragioni Omero non è capace di dare la educazione necessaria e dovuta al futuro reggitore dello Stato.—Ricordiamo subito che anche Zoilo, per antonomasia ὁμηρομάστιξ, ma che fa la critica omerica poco più poco meno come la facevano, ad esempio, i cinici e non è per nulla alieno dalla maniera di studi omerici della sua età, sicchè i recenti Wolf, Friedländer ritengono che egli *nihil admodum praeter caeteros peccavit*, riprendendo in una serie di osservazioni Omero per avere indebolito la dignità degli dei e degli eroi, nota che Achille è dedito all'ubbriachezza, piange a mo' di femmina; gli dei ridono sfrenatamente.— Nella polemica che Dione Crisostomo sostiene contro la teoria platonica che Omero non vale all'educazione del politico, fa dire ad Alessandro (Oraz. 1. del regno), il grande conquistatore, che la poesia omerica è atta ad educare il futuro reggitore dello Stato perchè riguardo alla κοίτη e alla δίαιτα i due poemi suggeriscono una educazione tutta eroica. Cita Diomede che dorme su una pelle di bue (cfr. l'epistola 37 pseudodiogenica) ed intorno pianta lance per averle presto alle mani; cita Agamennone che sacrifica un bue dopo la vittoria ed Aiace che si contenta del dorso di questo animale. Ma intanto, sebbene affermi che gli eroi omerici si astengono dal mangiar pesce, non ne nega interamente l'uso; non può tacere che le reggie di Alcinoo e Menelao sono realmente troppo splendide e difende Omero dall'accusa che le vesti siano qualche volta troppo delicate, col ricordare che Ulisse porta la χλαίνη, solo Agamennone indossa la porpora e che è biasimato il Cario perchè χρυσῷ καλλωπιζόμενος. Inoltre in una questione tutta speciale (II, 273-14 seg.) in cui Dione, forse seguendo i cinici, si chiede se la chioma debba essere molto curata, giunge al risultato che dalla poesia omerica si può dedurre che agli uomini più che alle donne convenga l'ornamento della chioma, onde di Zeus si lodano sopratutto i capelli (cfr. la mia memoria: *Gli studi omerici di D. Crisostomo*, Riv. di Fil. 1898 ed il mio libro: *Ricerche letterarie sui cinici*, Zanichelli, Bologna 1899).

Se noi ora poniamo in rapporto le osservazioni del Vico con quelle specialmente di Platone e del Prusense, autori da lui citati, ci accorgiamo che il 1° gruppo di osservazioni è l'allargamento, lo svolgimento di osservazioni platoniche fatte sulla poesia omerica; il 2.° gruppo ha punti vari di contatto con le osservazioni del retore sofista. Quindi a formare, due gruppi *a* e *b* del Vico concorsero osservazioni già fatte nell'antichità. Però mentre Platone si serve di queste sue note per allontanare dall'educazione dei futuri reggitori dello Stato il poeta, Dione si vale di altre contrastanti con esse, che poi non sono assolute ma hanno eccezioni, per ridare al poeta tutto il suo merito educativo. Ma l'antichità raccoglie le incoerenze omeriche da un punto di vista assai ristretto; il Vico che fa?

Si vale del gruppo *a* per dimostrare che Omero non è filosofo ed in ciò è uguale a Platone, e, mentre si propone di provare contro Platone che Omero non è fornito di sublime sapienza riposta, dalle conclusioni di Platone è indotto a sentenziare che Omero non può considerarsi come ordinatore della greca politeia ossia civiltà. Per Platone e il Vico Omero non è filosofo, mentre il filosofo è il reggitore dello Stato, l'ordinatore della πολιτεία.

Ma là dove Dione, finchè può, cerca di eliminare il contrasto che esiste tra *a* e *b* e, unitario, non sa andare oltre e non sa dare alla questione omerica un nuovo indirizzo, non sa additarle un nuovo cammino, il Vico col suo ingegno superiore rende più sensibile ed evidente questo contrasto. Va oltre e sentenzia, cosa da non far meraviglia in questa Italia meridionale, in cui il pensiero filosofico matematico ha intuito e rivelato tanti veri, sentenzia che *a* e *b* rappresentano civiltà diverse; onde *i poemi omerici furono per più età e da più mani lavorati e condotti.*

Dal libro III della Repubblica platonica si deduce che non il solo contenuto omerico è nocivo all' educazione, ma anche la forma. Perchè questa può essere di tre specie: 1.ª semplice, quando lo scrittore dice le cose come sono avvenute; 2.ª imitativa, quando lo scrittore discorre quasi che egli sia l' attore, come nelle tragedie e comedie; 3.ª mista, come nell' epopea. La forma più adatta all' educazione è la semplice; quindi ecco Omero cacciato dalla repubblica. Nel libro X il filosofo torna su questo concetto ribadendo l' idea che la poesia è distante dalla verità, che essa mette in movimento la parte di noi che è la meno nobile, la mimetica, e perciò la poesia non forma il costume. A questo ordine di osservazioni platoniche si ricollega una serie di osservazioni del nostro Vico che potremo chiamare B. Come per Platone la forma omerica rappresenta il terzo stadio nella forma in generale, così per il Vico rappresenta il 3.° stadio nello svolgimento della poesia eroica Cioè nella prima età dei poeti eroici ci furono narrazioni vere e severe; nella 2.ª età queste furono alterate; la 3.ª età con Omero accoglie le narrazioni così corrotte. Ma il semplice è prima, precede il composto. Il semplice, dice Platone, è la narrazione pura e nuda di ciò che è avvenuto, ma la narrazione pura e nuda di ciò che è avvenuto è la storia; ma in quanto questa narrazione è alterata, onde si hanno le forme imitativa e mista di Platone, le quali aggiungono qualche cosa di più al semplice, si hanno il 2.° e il 3.° stadio del Vico; chiaro è che la storia vera precede il 2.° e il 3.° stadio. Ma nel 3.° stadio la poesia con Omero, dunque il poeta aggiunge qualche cosa, dunque la storia vera e nuda precede la poesia. Anche riguardo alla forma omerica la teoria del Vico si ricollega perciò con le ricerche di quel filosofo che il Napoletano prediligeva fra gli antichi, come fra essi amava Tacito e fra i moderni Bacone e Grozio. Ma come nell' ordine di osservazioni che abbiamo chiamato A, il Vico lascia indietro gli antichi; così nell' ordine B egli progredisce d' assai ed apre nuovo orizzonte alla questione omerica. Ecco altre sue osservazioni: Quasi tutte le comparazioni della poesia Omerica sono desunte dalle fiere e da altre cose selvagge; possiamo nell' epopea di Omero rilevare una truculenza ed una fierezza di stile con cui si descrivono tante sì varie e sanguinose battaglie, tanti ammazzamenti che formano tutta la sublimità dell' Iliade; eppure non manca lo stile umile e l' Odissea è piena di favole da vecchierelle.

Per questa ultima osservazione il Napoletano doveva ricordare la famosa orazione di Dione Crisostomo agli Iliesi, in cui il retore sofista, però unicamente per esercizio letterario, tende a dimostrare che la materia dell'Iliade è falsa. Ora se costumi diversi (serie di osservazioni A) fanno dedurre al Vico che i poemi Omerici furono per più età e da più mani lavorati e condotti, chiaro è che anche lo stile diverso, fiero ed umile (serie di osservazioni B), doveva costituire per l' autore della Scienza Nuova un nuovo elemento per la sua teoria. Ma come fanno gli antichi, specie i filosofi, i cinici, gli stoici, Aristotele e fra i dotti Luciano (v. Ernest Ziegeler, *De Luciano poetarum iudice et imitatore*, Götting 1872; Ottone Buchwald, *Homer in Lucians Schriften*, Gorlic 1874; A. Joost, *De Luciano* φιλομήρῳ Regimont. 1883), Strabone (v. Bidder, *De Strabonis studiis homericis capp. selecta*, Gedani 1889), Plutarco, tutti φιλόμηροι, ed anche, fra gli stessi filosofi, Platone il quale se non ama

Omero διδασκαλίας χάριν, lo ama ψυχαγωγίας χάριν; il Vico, come vedremo, citerà ad ogni passo Omero o meglio per le sue dottrine, i suoi assiomi, i suoi principi si trincererà dietro l'autorità omerica. Intanto egli riconosce giusta la sentenza di Aristotele (vedi specialmente la *Poetica*; Römer, *Die Homercitate und die Homerischen Fragen des Aristoteles* Sitzungsberichte der philosophischen philol. Classe der bayer. akad. 1884; *Homerische Gestalten und Gestaltungen* Erlangen und Leipzig 1901) e di Orazio che Omero è inarrivabile nel fingere i caratteri poetici e giusto quel che opinava l' antichità che Omero è il padre della tragedia, e che anzi disperata è la difficoltà di potersi dopo Omero fingere caratteri ovvero personaggi di tragedia di getto nuovi. E ciò perchè la tragedia rappresenta odi, sdegni, collere, vendette eroiche le quali escono da nature sublimi da cui provengono naturalmente sentimenti, parlari, azioni in genere di ferocia, crudezza, atrocità, vestiti di meraviglia e tutte queste cose sommamente conformi ed uniformi nei loro subbietti; il che si seppe unicamente fare dai Greci nei loro tempi dell'eroismo, nel fine dei quali dovette venire Omero. Ma mentre anche qui il Vico è sotto l'influenza di osservazioni fatte nell'antichità, egli non si contenta di esse, va oltre e rafferma e convalida la sua dottrina sulla questione omerica. In quanto Achille (carattere poetico), soggetto dell'Iliade, ha in sè tutte le proprietà della virtù eroica, in quanto Ulisse (carattere poetico), soggetto dell'Odissea, ha in sè tutte le proprietà della sapienza eroica, onde vengono ad essere generi fantastici, chiaro è che prodotti da necessità di natura incapace di astrarre le forme e le proprietà dei subbietti, non furono concezione d'un solo, si bene maniera di pensare d'interi popoli nel periodo in cui ingrandiscono le idee dei particolari; o più semplicemente questi caratteri sono l' insieme di tutti i particolari e dei singoli individui, sono la formazione di tutto un popolo. In questo ordine B di idee vichiane possiamo cogliere anche qualche frase importantissima che meriterebbe un esame di passi omerici lungo e paziente e che il filosofo non curò, per quello che diremo in appresso; qualche frase che mostra quale fosse la penetrazione della mente del Vico, quale la conoscenza sua delle osservazioni fatte su Omero prima di lui. Egli sa che nella poesia omerica non mancano licenze metriche, sa che c'è un'incostante varietà di dialetti; ma che difficoltà può fargli questo, quando egli ha ammesso che i poemi omerici furono per più età e da più mani lavorati e condotti? Se i poemi omerici non furono opera d'un solo e rappresentano il lavoro di varie epoche e di varie mani, naturalmente al Vico, come al critico dei nostri giorni, non fanno più difficoltà queste notizie degli antichi: 1.° Che quasi tutte le città greche contendessero per aver dato i natali ad Omero e che l' Odissea accenni all' occidente greco verso mezzodì, l' Iliade all'oriente verso settentrione. Perchè, scrive il filosofo, quasi ogni città e perfino le greche d' Italia osservavano nei poemi voci, frasi, dialetti che erano volgari di ciascheduna (oggi noi ammettiamo che nell'epopea omerica esistano interpolazioni derivanti la materia propria da poemi orfici—pitagorici nati o diffusi nell'Italia meridionale); 2.° Che nei due poemi si possano rilevare tracce di civiltà diverse; 3.° Che gli antichi attribuissero ad Omero giovane (quando la Grecia era giovane) l' Iliade, al vecchio (quando la Grecia era vecchia) l'Odissea (Ps. Longino); 4.° Che nelle vite Omeriche del pseudo Erodoto e del pseudo Plutarco si trovino incertezze; 5.° Che l'antichità ci abbia fornito notizie diverse sulla composizione, su quella che i tedeschi chiamano *Entstehung* della poesia omerica. 6.° Le antiche notizie ci attestano che al tempo di Omero ed alquanto dopo di lui non si era ancor trovata la scrittura volgare, nessuna difficoltà; perchè le poetiche allegorie dei caratteri poetici contenendo significati storici dei primi tempi di Grecia si dovettero naturalmente conservare a memoria dei comuni dei popoli i quali, fanciulli delle nazioni, dovettero moltissimo valere nella memoria e per necessità di natura le prime nazioni parlarono in verso

eroico, tanto più che i versi erano affidati alla memoria. Dunque Omero non lasciò scritto nessuno dei suoi due poemi; così egli non ricorda mai lettere greche volgari; la lettera di Preto contenente l'ordine di morte per Bellerofonte è per σήματα (V. vol. II pag. 52-56). I rapsodi partitamente, chi l'uno chi l'altro, andavano cantando i libri omerici nelle fiere e feste per le città greche. Omero non significa altro che legatore e componitore di favole, è detto cieco perchè i ciechi sono forti di memoria. È detto povero perchè i rapsodi andavano cantando i poemi omerici per le città greche, di cui essi erano gli autori, perchè parte di quei popoli che vi avevano composto le loro storie. I Pisistratidi divisero e disposero o fecero dividere e disporre i poemi omerici nell' Iliade e nell' Odissea, chè prima dovevano essere una confusa congerie di cose; Aristarco li emendò, ma essi pure ritengono tanta varietà di dialetti, tanta sconcezza di favellari (effetti della povertà della lingua che ebbero i Greci nella sua formazione) che devono essere stati vari idiotismi dei popoli della Grecia. Ma i Pisistratidi furono cacciati pochi anni prima dei Tarquini da Roma; ma l'epopea Omerica la quale ci attesta che il diritto eroico era già spento ed incominciata la libertà popolare, onde gli eroi possono contrarre matrimoni con straniere e i bastardi succedono nei regni, ci attesta pure che essa nel suo insieme dalla guerra troiana non può andare oltre i tempi di Numa (460 anni), perchè Omero parla dell'Egitto come se non ne avesse una cognizione diretta e appunto dopo i tempi di Numa Psammetico aprì alla Grecia l' Egitto. Onde se la poesia omerica fu fissata per mezzo della scrittura e ordinata, come vuole la tradizione, ai tempi di Pisistrato, è evidente che dai tempi di Numa dovette correre poi molto tempo in cui i rapsodi seguitarono a conservare a memoria i poemi omerici. Sicchè, dopo tutto questo, il Vico può sentenziare che Omero è *un'idea, ovvero un carattere eroico di uomini greci in quanto essi narravano cantando le loro storie.* E poichè in fin dei conti Omero, il padre e il principe di tutti i sublimi poeti, è il primo storico della Grecia, chiaro è che i *due poemi sono due grandi tesori del diritto naturale delle genti greche.* Ecco perchè il Vico scrivendo la filosofia della storia non ψυχαγωγίας χάριν, ma διδασκαλίας χάριν, ad ogni passo della sua Scienza Nuova cita Omero e può dirsi un moderno φιλόμηρος. Chè infatti il 3.° libro dell'opera sua da noi fin qui esaminato non è in generale che la ripresa o la conferma, la coordinazione, la raccolta fornita di deduzioni, delle osservazioni più salienti fatte qua e colà negli altri libri dell' opera sua.

II.

Invero nel libro I parlando della scrittura così si esprime: «i Greci non iscrissero le loro leggi coi geroglifici, ma con le lettere volgari che finora si è opinato aver loro portato Cadmo dalla Fenicia, delle quali non si servirono per 700 anni e più appresso; dentro il qual tempo venne Omero, che in niuno dei suoi poemi nomina νόμος ch'osservò il Feizio nelle omeriche antichità; e lasciò i suoi poemi alla memoria dei suoi rapsodi, perchè al di lui tempo le lettere volgari non si erano ancor trovate, come risolutamente Flavio Gioseffo ebreo il sostiene contro Apione greco grammatico...... » (vol. I. p. 123.). Presso Omero abbiamo due specie di adunanze, una detta βουλή segreta in cui si adunavano gli eroi per consultare a voce le leggi, ed un'altra detta ἀγορά pubblica nella quale pure a voce le pubblicavano (cf. γ 127 ecc.) (vol. I p. 109 [cfr. p. 162] p. 187 [cfr. p. 192. 214]). Nel libro II e IV il Vico ricorda la favola della catena aurea (vol. II p. 23 [cfr. vol. III p. 106]). Nello stesso libro II definiti i geroglifici egizi, caratteri matematici o figure geometriche che i Fenici ricevettero dai Caldei, il dotto torna sulla notizia antica che al tempo di Omero le

lettere volgari non si erano ancora trovate tra i Greci (vol. II p. 47 p. 59.). Nel libro II a conferma delle sue specie di società e più particolarmente dei suoi soci degli eroi, ricevuti per la vita, come quelli che avevano arresa alla descrizione degli eroi la loro vita, cita un particolare omerico che certo non è ricordato esattamente, perchè si parla di Antinoo a cui il capo dei soci per una parola quantunque dettagli a buon fine, perchè non gli va all'umore, Ulisse vuol mozzare la testa (vol. II p. 138). Più oltre distinguendo in Vulcano, Marte, Venere, caratteri divini significanti eroi e plebei, ricorda le contese fra le divinità: Vulcano che fende il capo a Giove con un colpo di scure onde nasce Minerva la quale per il Vico è guerriera e predatrice in Omero e in soli due luoghi dei poemi consigliera (vol. II p. 161) (anche questa osservazione sul carattere di Atena non è esatta; ad ogni modo si confronti l' Odissea ν 297 seg. 332 Α 207). Ricorda come Vulcano volendosi frapporre in una contesa fra Giove e Giunone, con un calcio è precipitato dal cielo (Α 586 seg.); ricorda Marte a cui Giove in una forte riprensione dice di essere il più vile di tutti gli dei (veramente il testo dice: *il più odioso e rovinoso* Ε 890-897) e Minerva nella contesa degli dei lo colpisce con un sasso (Φ 403 reg.) [vol. II p. 152-166]. Nello stesso libro ricorda che Minerva vuol congiurare contro Giove (cfr. libro 8.° dell' Iliade dove però in fin dei conti Atena è spinta da Hera). A sostegno della sua dottrina dei famuli convenuti a comporre le prime plebi delle città eroiche senza avervi nessun privilegio di cittadini, il Vico cita il fatto di Achille che per essere stato oltraggiato da Agamennone col ratto di Briseide si duole di aver ricevuto tale offesa che non si sarebbe fatta a un giornaliere il quale non ha alcun diritto di cittadino (veramente il testo dice: μετανάστης Ι 648 Π 59; vol. II p. 167; vol. III p. 121). In Achille che è il massimo degli eroi greci il Vico nota tre fatti o proprietà contrarie a tre idee filosofiche (si noti il predominio del numero 3 nel Vico): 1.° la risposta di lui ad Ettore suo eguale nel grado che vuol patteggiare la sepoltura ove resti ucciso, contraria all' idea di giustizia (Χ 256 seg., 338 seg. cfr. del resto anche il libro 7° v. 79); 2.° il suo ritiro nella tenda per la perdita di Briseide (dolore privato), contrario all' idea di gloria; 3.° il conseguente scempio dei Greci, contrario all' idea di pietà (vol. II p. 218 seg.). E con gli antichi pone in rilievo quel passo della prima nekyia in cui Achille interrogato da Ulisse se si trovasse bene all' Ade risponde che vorrebbe essere piuttosto un vilissimo schiavo, ma vivere (λ 481-491 [vol. II p. 219]). Ecco, prorompe il Vico, l' eroe che Omero con l' aggiunto perpetuo di irreprensibile canta ai popoli greci in esempio della virtù eroica! Poco appresso parlando il filosofo Napoletano dei costumi eroici, cita da Omero la rappresentazione di Achille che per Briseide toltagli fa tanto rumore che n' empie il cielo e la terra, e ne porge materia a tutta l' Iliade, mentre in tutto questo poema non appare il menomo senso di passione amorosa nell' eroe che è rimasto privo della donna (ricordiamo l' orazione dal titolo *Criseide* di Dione Crisostomo); come appunto Menelao che per Elena muove tutta la Grecia contro Troia, non dimostra, non palesa un segno di amoroso cruccio o di gelosia che se la goda Paride che gliel' aveva rapita (ricordiamo per una certa analogia lo studio antistenico περὶ τοῦ Ὀδυσσέως καὶ Πηνελόπης καὶ περὶ τοῦ κυνός che si può ricostruire anche tenendo conto di un passo del retore ora citato). Nel libro IV rileva che anche gli dei sono in qualche modo spergiuri perchè Giunone giura a Giove che essa non aveva sollecitato Nettuno a muovere la tempesta contro i Troiani avendolo fatto per mezzo del Sonno e Giove ne è soddisfatto (Veramente qui c'è un po' di confusione: Hera giura a Zeus che se Poseidon ha aiutato i Greci e danneggiato i Troiani l'iddio ha operato di sua spontanea volontà [Il. lib. XV 36 seg.]; Hypnos del resto era stato chiamato da Hera per assopire Zeus ma in realtà è adoperato soltanto per annunciare a Poseidon l'assopimento di Zeus; cfr. il mio *Contributo alla storia della*

cultura greca nella Magna Grecia e nella Sicilia [vol. II p. 66]. Il diritto di Achille è il diritto della forza, perchè egli pone tutta la ragione nella punta dell'asta (vol. III p. 45 p. 66). Mentre queste osservazioni ci riconducono al gruppo *a* nell'ordine A delle osservazioni vichiane del libro III della Scienza Nuova, anzi in parte servono a costituirlo; altre servono a costituire il gruppo *b*. Infatti accanto a questi passi che determinavano la conclusione della natura rozza, volgare, selvaggia, collerica, puntigliosa (vol. III p. 44 p. 70), laboriosa (Achille è pièveloce vol. II p. 222) dei tempi eroici, il Vico nel libro II ammettendo la provvidenza la quale promuove nelle menti umane prima la topica che è la facoltà di fare le menti ingegnose, poi la critica che è quella di farle esatte (cfr. vol. II p. 234), cita a sostegno che già nella poesia omerica troviamo non solo le cose necessarie alla vita, ma le utili, le comode, le piacevoli, perfino le superflue del lusso (vol. II p. 91). Nel libro I posto come assioma che gli uomini interpretano secondo le loro nature le cose dubbie ovvero oscure che loro appartengono, delinea già i gradi per cui le favole si alterano ed alterate arrivarono ad Omero (vol. I p. 169 seg. vol. II p. 239). Nel libro IV a sostegno della sua dottrina di tre specie di caratteri, divini, eroici, volgari; a proposito dei secondi, universali fantastici, a cui si riducevano le varie specie delle cose eroiche, cita l'Achille omerico a cui si attribuiscono tutti i fatti dei forti combattenti, onde l'eroe viene ad essere un' idea di valore comune a tutti i forti; l'Ulisse a cui si attribuiscono tutti i consigli dei saggi, onde viene ad essere un'idea di prudenza comune a tutti i saggi (vol. II p. 33 vol. III p. 47). Nel libro I riconoscendo l'incertezza della cronologia e geografia primitiva cita Omero il quale dimostra di non aver veduto l' Egitto narrando nell'Odissea che l' isola ove ora è il faro di Alessandria fosse lontana da terra ferma quanto una nave scarica col rovaio in poppa potesse veleggiare un intero giorno (δ 354-357) e dimostra di non aver veduta la Fenicia dicendo che l' isola di Calipso è tanto lontana (ε 43-seg.) che Mercurio dio e dio alato difficilissimamente vi giunse (tutto questo Omero non lo dice), come se da Grecia dove sul monte Olimpo il poeta nell'Iliade canta starsi gli dei, fosse la distanza che vi è dal nostro mondo in America (vol. I p. 132). La difficoltà rilevata per il primo di questi due brani omerici ha occupato non poco gli studiosi antichi e moderni (cfr. Max Hergt, *Die Irrfahrten des Menelaos mit Bemerk. über die Komposition der Telemachie*. München 1892); essa ricollegasi poi con le questioni sui viaggi di Menelao a proposito dei quali il principale rappresentante della scuola critica di Pergamo, Cratete, pensava ad un giro di circumnavigazione dell'eroe il quale dall' oriente verso occidente sarebbe arrivato alle Indie Orientali. L'Egitto fu aperto ai Greci al tempo di Psammetico; ciò che Omero narra di esso o di altri paesi del mondo o sono cose e fatti dentro essa Grecia o sono tradizioni alterate col lungo tempo dei Fenici, Egizi, Frigi che avevano menato le loro colonie tra i Greci, o sono novelle dei viaggiatori Fenici che molto tempo innanzi ad Omero mercanteggiavano nelle marine greche. Noi ricordiamo qui le grandi questioni dell' antichità sull'esoceanismo (Alessandrini) e sull'exoceanismo (Pergameni) dei viaggi di Ulisse. Nel libro II il Vico già notava che ai tempi d'Omero gli eroi menavano in moglie donne straniere. e i bastardi venivano alle successioni reali, il che dimostra che già la Grecia aveva incominciato a celebrare la libertà popolare (vol. II p. 212). Nello stesso libro il Vico sentenziava che le descrizioni eroiche, cioè le omeriche, diffondono tanto lume e splendore di evidenza (si cita anche un caso di onomatopea [vol. II p. 66] che non si è potuto imitare nonchè eguagliare da tutti i poeti appresso (vol. II p. 21 p. 238). Nel libro I e IV il filosofo dichiara che i poemi omerici sono due grandi tesori del diritto naturale delle genti greche (vol. I p. 156: vol. III p. 42).

III.

Ma il Vico, come un φιλόμηρος dell' antichità, citando ad ogni piè sospinto quell'epopea che, dicemmo, è per lui grande tesoro del diritto naturale delle genti greche, fa osservazioni che meritano di essere rilevate da chi deve trarre un giudizio sereno ed intero dell' opera del filosofo rispetto ad Omero. Nel libro I nota seccamente, come un assioma: Omero in 5 luoghi di tutti i suoi poemi ricorda una lingua più antica della sua che certamente fu lingua eroica e la chiama lingua degli dei (vol. I p. 161); nel libro II torna su questo concetto, riporta i 5 luoghi omerici (A 402-403, Ξ 291, Υ 74, μ 61, κ 305 [vol. II p. 55, p. 61, p. 64], si poteva anche ricordare B 813-814), non dimentica che Dione Crisostomo tacciava Omero d'impostura per aver parlato di una lingua che in possesso degli dei non poteva essere in possesso degli uomini (cfr. il *Cratilo* platonico), pone in rapporto questa lingua con gli stadi dell' egiziano e distingue tre stadi percorsi dal greco: lingua divina (= lingua eroica), lingua per simboli, lingua volgare. Trova conferma di questa sua teoria in due passi omerici: in quello in cui è detto che Nestore visse tre vite d' uomini (A 250-252) diversilingui e in quello in cui Enea racconta ad Achille che uomini diversilingui incominciarono ad abitare Ilio dopochè Troia fu portata ai lidi del mare e Pergamo ne divenne la rocca (Υ 215 seg.) [vol. II p. 50]. Poichè il Vico ammette nella poesia omerica anche l' uso di parole già divenute di falso significato in essa (vol. II p. 145), chiaro è che il filosofo s' accorda con quegli antichi e con quei moderni che ammettono in Omero l' uso di vocaboli il cui significato era già oscuro ad Omero stesso. Di più i tre stadi della lingua non corrispondono poi ai tre stadi delle favole fissati dal dotto Napoletano? E non anche qui il nostro, richiamato dall' antichità alla considerazione della lingua divina, procede per suo conto ed arriva molto più innanzi? Nel libro II il Vico a sostegno della sua teoria che la geografia poetica nelle sue parti e in tutto il suo corpo nacque con piccole idee dentro la Grecia e con l' uscirne poi i Greci per il mondo s'andò ampliando nell' ampia forma nella quale ora ci è rimasta descritta, osserva: 1.° a questa stregua si rende verosimile la risposta che presso Omero fa Teti ad Achille che non poteva portare la sua querela a Giove andato da Olimpo con gli altri dei a banchettare in Atlante. Chè se il monte Atlante fosse stato nell'Africa, era troppo difficile a credersi, quando lo stesso Omero dice che Mercurio quantunque alato difficilissimamente pervenne nell' isola di Calipso posta nel mare Fenicio (veramente Omero in A 421 seg. non accenna espressamente alla difficoltà per la dea di recarsi sull'Atlante, dice solo che nel dodicesimo giorno, quando l'iddio tornerà all'Olimpo, essa si recherà da lui [vol. II p. 241, 250, 265)]. 2.° I Greci usciti nell'Oceano vi distesero l' idea d' ogni mare d' indeterminato prospetto, onde Omero diceva l'isola Eolia essere cinta dall' Oceano (veramente il poeta chiama l' isola πλωτή κ 3; che il Vico volesse piuttosto ricordare l'isola Aiaia di cui è detto che vi abita Circe, figlia di Helios e di Perse, figlia dell' Oceano? k 139 cfr. μ 1. seg.) [vol. II p. 249 p. 266 seg.]. Sicchè le giumente di Reso nei lidi dell' Oceano devono essere state sfiorate da Zefiro, vento orientale di Grecia (veramente anche qui il poeta le chiama ἵπποι λευκότεροι χιόνος, θείειν δ' ἀνέμοισιν ὁμοῖοι κ 437 sgg.); così nei lidi di Oceano devono essere stati da Zefiro generati i cavalli di Achille (Π 150-151); come le giumente di Erittonio, dice Enea ad Achille, essere state sfiorate da Borea, cioè dal vento settentrionale della Grecia stessa (Υ 221 seg.) [vol. II p. 263]. Così si spiegano (cfr. le antiche λύσεις) alcuni errori attribuiti dall' antichità ad Omero (cfr. le antiche ἀπορίαι): a) i Lotofagi omerici che mangiavano il loto venivano concepiti più vicini della realtà, in quanto Ulisse da Malea ai Lotofagi pose un viaggio di 9 giorni (282-seg.);

mentre Eratostene nota benissimo che se i Lotofagi sono fuori dello stretto di Gibilterra, in 9 giorni non si poteva fare un simile viaggio; b) i Lestrigoni erano popoli di essa Grecia che ivi avevano i giorni più lunghi, non quelli che li avevano più lunghi su tutti i popoli della terra; là dove Tucidide pone i Lestrigoni in Sicilia che dovettero essere i popoli più settentrionali di quest'isola; c) i Cimmeri ebbero analogamente le notti più lunghe su tutti i popoli di Grecia perchè posti nel di lei più alto settentrione « e perciò per le loro lunghe notti furono detti abitare pressso l'inferno, de' quali poi si portò lontanissimo il nome a popoli abitatori della palude Meotide e quindi i Cumani perchè erano posti presso la grotta della Sibilla che portava all'inferno, per la creduta somiglianza di sito, dovettero dirsi Cimmeri, perchè non è credibile che Ulisse mandato da Circe senza alcun incantesimo (perchè Mercurio gli aveva dato un segreto contro le stregonerie di Circe) in un giorno fosse andato dai Cimmeri a vedere l'inferno e nello stesso giorno fosse tornato da quella in Circei, ora detto Monte Circello che non è molto distante da Cuma ». Questo modo di spiegare la geografia omerica pare assai strano ed ingenuo e non s'intende se non ci si riferisce ai Principi di Scienza Nuova; però va notato che già un antico con ben altro metodo e con l'uso di fonti eccellenti quali Posidonio, Demetrio di Skepsis, Eforo (il quale ultimo però è indipendente dalla poesia omerica, cfr. la mia memoria *A proposito di Teseo e Meleagro in Bacchilide*, Zanich. Bologna 1899), Apollodoro Ateniese, ecc.; un antico, Strabone, aveva propugnata l'idea che Omero è geografo infallibile. Basta leggere poi Strabone per accorgersi quanto nell'antichità fossero discussi questi punti trattati dal Napoletano e dalle citazioni in Strabone e Gemino si può anche ricostruire quello che con sottile ingegnosità ne pensasse Cratete che seppe dare nella esegesi omerica larghissima parte alle questioni di carattere astronomico e geografico. Così ad es. citerò che rispetto ai Lestrigoni in cui la critica recente vede un'allusione indeterminata a notizie assai vaghe sulla brevità delle notti nelle regioni più settentrionali, Cratete attribuiva ad Omero la conoscenza precisa e sicura di luoghi determinati nelle estreme parti settentrionali. Essendo in questi luoghi il giorno più lungo di ore equinoziali 21, la notte resta brevissima di sole 3 ore, per modo che il tramonto è vicino alla levata del sole. Presso i Cimmeri essendo il polo del mondo verticale, avviene che il giorno sia di 6 mesi e parimenti la notte, poichè tre mesi sono impiegati dal sole per giungere dal circolo equinoziale al tropico, altri tre mesi per scendere dal tropico all'orizzonte, durante il qual tempo il sole sarà portato per tutti i cerchi paralleli che sono sopra la terra. Come dunque l'abitazione dei Cimmeri si trova in mezzo ad una zona fredda ed inabitabile, ne segue che il luogo sia sempre circondato dalle nebbie e per essere le nebbie formate nella grande profondità dell'aria, i raggi del sole non riescono a dissiparle. È quindi naturale che i Cimmeri abbiano sempre le tenebre della notte, perchè quando il sole è sopra la terra, le tenebre sono presso di loro per la densità delle nebbie, quando poi il sole è sotto l'orizzonte essi hanno notte per naturale necessità (cfr. Balsamo, *Cratete di Mallo e la sua interpretazione di Omero*, Riv. di Filol., 1903).

Nel libro II il Vico fa un'osservazione importantissima che troviamo ripetuta anche da critici recenti, su cui anzi critici recenti, come l'Adam (*Die ursprüngliche Gestalt der Telemachie und ihre Einfügung in die Odyssee*, Wiesbaden 1874), insistono per rintracciare o determinare le varie redazioni di cui si compone l'Odissea. Cioè il filosofo napoletano nota una duplicità nel carattere di Penelope; in alcune parti essa si mantiene casta .... in altre si prostituisce ai Proci (cioè ne riceve doni; lib. XVIII) [vol. II p. 208-09; cfr. vol. III p. 59]. Un'altra osservazione del libro II merita di essere rilevata; nell'Iliade Omero narra sempre che gli dei stanno sulla cima dell'Olimpo, nell'Odissea si parla al contrario

della lotta dei Giganti contro gli dei nel cielo (veramente nell'Odissea compare tre volte il ricordo della Gigantomachia [η 58, 206, κ 120; cfr. Preller *Griech. Myth.*[4] vol. I p. 66] ma non come dice il Vico; però poco prima del secondo passo è detto di Ulisse εἰ δέ τις τῶν ἀθανάτων γε κατ' οὐρανοῦ εἰλήλουθεν | ἄλλο τι δὴ τόδ' ἔπειτα θεοὶ περιμηχανόωνται [η 199-200]. Coerente alla teoria svolta nel libro III, il filosofo avrebbe potuto osservare che ciò non offre nessuna difficoltà perchè i poemi omerici furono per più età e da più mani lavorati e condotti; egli però qui sentenzia che la favola è postomerica. Il Vico riannoda questa sua osservazione con un'altra: nell'Odissea l'inferno non è più profondo di un fosso dove Ulisse vede e ragiona con gli eroi trapassati (veramente nel lib. XI dell'Odissea l'Ade è all'Oceano, presso i Cimmeri, e piuttosto si poteva notare, come fu notato, che la fossa scavata da Ulisse è un' usanza portata dal regno dei vivi a quello dei morti), ma nella contesa degli dei si fa temere a Plutone che Nettuno coi terremoti non iscuopra l' inferno agli uomini e agli dei con aprir loro la terra (lib. XX, 57 seg.), onde l'abisso vien posto nelle più profonde viscere della terra. Anche qui dunque abbiamo diversità di concezione. E di qui il Vico muove per determinare gli stadi percorsi dall'idea dell'ubicazione dell'Ade; nel primo stadio vede l' inferno non più profondo della sorgiva delle fontane, nel secondo profondo come un fosso, nel terzo (si torna al primo) dell'altezza di un solco, nel quarto comprende le pianure e le valli opposte all' altezza del cielo collocato sui monti (vol. II p. 241 seg.). Anche oggi si fanno queste ricerche sulla sede degli dei celesti, marini, sotterranei; dell' Olimpo si riconoscono due raffigurazioni (cfr. Preller o. c.); si nota che nella redazione attuale dei poemi omerici e della Teogonia esiodea mentre in alcuni luoghi il Tartaro ed in generale il regno dei morti è concepito sotterra ed analogamente il regno di Poseidon è concepito sotto il mare, in altri luoghi s' intende riportare la prima sede all' estremità della terra, agli ultimi confini della superficie, la seconda in luogo aperto, remoto, disperso nelle acque del mare. Nel libro II il Vico a sostegno della sua idea che i re donano alle spose regine, nelle nozze eroiche, monete d'oro, cita Omero secondo il quale gli eroi con le doti comperavano le mogli (vol. II p. 130); tace però di quei luoghi più recenti della poesia omerica in cui le mogli portano la dote al marito (cfr. Cauer ἕδνα). Nel libro II a conferma della sua teoria dei senati regnanti formati dei padri, sovrani re delle loro famiglie, primi re, scrive che tali i poeti eroici imaginarono essere Giove in cielo re degli uomini e degli dei per quell'aureo luogo di Omero dove Giove si scusa con Teti che esso non può far nulla contro a ciò che gli dei avevano una volta determinato nel gran consiglio celeste; e per questo luogo il filosofo osserva contro gli stoici che non è il caso di parlare di fato a cui sia soggetto Giove stesso, ma Giove e gli altri dei avevano tenuto consiglio intorno a tali cose degli uomini e le avevano determinate con libera volontà (veramente ciò non risulta dal colloquio di Teti con Zeus del libro I dell' Iliade; Zeus a Teti dice che ove accondiscenda alla sua domanda di favorire Achille susciterà l' ira di Hera, pure le fa una promessa personale ed Achille dice poi a Fenice: οὔ τί με ταύτης | χρεὼ τιμῆς φρονέω δὲ τετιμῆσθαι Διὸς αἴσῃ I 168; si poteva piuttosto ricordare quello che dice Zeus ad Atena nel concilio degli dei in ε, che Ulisse dovrà tornare perchè ciò è stato decretato da lei o meglio dagli dei nel primo concilio del libro α) [vol. II p. 156). Questo luogo, prosegue il Vico, ne spiega due altri del medesimo Omero nei quali con errore i politici fondano che Omero avesse inteso la monarchia; uno è di Agamennone che riprende la contumacia di Achille; l'altro è di Ulisse che i Greci ammutinati di ritornare alle loro case persuade di continuare l' assedio incominciato di Troia (B 190 seg.), dicendo entrambi che è il re, perchè l' uno e l' altro è detto in guerra, nella quale uno è il generale capitano...... del rimanente lo stesso Omero in quanti luoghi dei due poemi mentova eroi dà loro il perpetuo

aggiunto di re (vol. II p. 136-137). Nel libro II trattando della storia poetica il Vico trova che Omero narra tutta la storia divina ed eroica nel geroglifico compreso nello scettro di Agamennone; Vulcano lo fabbricò a Giove, perchè Giove coi primi fulmini si fondò il regno sopra gli dei e gli uomini, che furono i regni divini nello stato delle famiglie; poi Giove lo diede a Mercurio che fu il caduceo con cui Mercurio portò la prima legge agraria alle plebi, onde nacquero i regni eroici delle prime città; poi Mercurio lo diede a Pelope, Pelope a Tieste, Tieste ad Atreo, Atreo ad Agamennone (si doveva dire: Pelope ad Atreo, Atreo morendo a Tieste, Tieste ad Agamennone Β 102-107) [vol. II p. 225]. Più piena è la storia del mondo descritta nello scudo d'Achille: I nel principio si vedeva il cielo, la terra, il mare, il sole, la luna, le stelle, ecco l'epoca della creazione del mondo; II due città: nella prima canti, imenei, cioè l'epoca delle famiglie eroiche, dei figliuoli nati dalle nozze solenni; nella seconda niente di ciò, quindi l'epoca delle famiglie eroiche dei famuli; III corrispondentemente, nella città delle nozze parlamenti, leggi, giudizi, pene; IV nell'altra città assedio d'armi; infine V la storia delle arti dell'umanità (Σ 483 seg.) [vol. II p. 183, 225 seg.]. Se si confronta tale modo di sottilizzare del Vico con le ricerche che gli antichi facevano, in maniera particolare gli stoici, e del resto anche alcuni moderni fanno i quali vogliono perfino vedere in Omero un ebreo, non si troverà poi giustificato questo senso riposto che il dotto Napoletano trova nella poesia omerica? Ad es. nello scudo di Agamennone Cratete che viene considerato stoico e certo risente l'influenza degli stoici nella maniera d'interpretare Omero (interpretazione allegorica, non psicologica e storica) vedeva un'imitazione del cielo; nei cerchi τοὺς παραλλήλους τὸν ἀρκτικὸν τόν θερινόν τροπικὸν τὸν ἰσημερινὸν τὸν χειμερινὸν τροπικὸν καὶ τὸν ἀνταρκτικὸν καὶ τοὺς ἀνακεκραμένους κολούρους καὶ τοὺς δύο λοξοὺς τὸν γαλαξίαν δηλαδὴ καὶ τὸν ζῳδιακόν, καὶ μὴν καὶ τὸν ὁρίζοντα, οὓς καὶ χαλκοῦς λέγει ὡς καὶ τὸν οὐρανὸν χάλκεον· οἱ ὀμφαλοὶ δέ φασι τοὺς ἀστέρας αἰνίττονται (cfr. Balsamo o. c. Del resto cfr. anche Niccolini. *Per la storia di Sparta*, Riv. di St. antica 1905). In Polifemo il filosofo ravvisa con Platone i primi padri nello stato della famiglia (vol. I p. 200; vol. II p. 129, 151, 182, 192; vol. III p. 55, 63, 72, 91, 95). Insiste sul fatto che un augure aveva predetto al gigante la disgrazia che sofferse poi da Ulisse (ι 507 seg.), per notare che gli auguri non possono vivere fra gli atei e quindi anche i Ciclopi dovettero essere in certo modo pii (vol. II p. 95). Nel distinguere due comuni d'uomini da cui le città, uno dei nobili che vi comandavano, l'altro dei plebei che vi ubbidivano, trova conferma in Omero presso cui Minerva conduce Telemaco nell'adunanza della plebe che egli chiama altro popolo, cioè popolo soggetto, diverso dal regnante che si componeva di eroi (β). A convalidare la sua teoria che Nettuno dovette nascere l'ultima delle divinità maggiori (l'arte navale e la nautica sono gli ultimi ritrovati delle nazioni) il Vico ricorre, secondo il solito, ad Omero; i luoghi d'Omero, egli scrive, sono nell'Odissea, ch'ovunque Ulisse o approda o è da tempesta portato, monta alcun poggio per vedere entro terra fumo che gli significhi ivi abitare degli uomini (chè le nazioni greche tardi scesero ad abitare sulle marine a causa dei corseggi: Tucidide) [vol. II p. 196]. Ad illustrare il costume eroico di non contrarre matrimonio con straniere il filosofo cita da Omero il caso di Achille che rifiuta una delle figlie di Agamennone benchè con ricca dote (I 388 seg.) [vol. II p. 179]. Alla dimostrazione che la sapienza dei gentili incominciò dalla Musa ricorda Omero che la chiama scienza del bene e del male; infatti nel libro θ 62 seg. parlando di Demodoco il poeta dice κῆρυξ δ'ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον ἀοιδόν | τὸν πέρι μοῦσα φίλησε, δίδου δ'ἀγαθόν τε κακόν τε (vol. II p. 5, 20, 26, 99, 120). In Tersite brutto il Vico vede un carattere dei plebei che servivano agli eroi nella guerra troiana ed è da Ulisse battuto con lo scettro di Agamennone come gli antichi plebei romani a spalle nude erano battuti dai nobili (Β 224 seg.) [vol. II p. 45]. Il

Vico fa derivare ὠφέλεια da ὄφις serpe, detto il territorio; nel qual senso l' indovino Calcante presso Omero si legge che la serpe la quale si divora gli otto passerini e la madre altresi, interpreta la terra troiana che a capo di 9 anni verrebbe in dominio dei Greci (non è così, è Polidamante e sono i Troiani che ci vedono un cattivo augurio) [B 308 seg.] e i Greci mentre combattono coi Troiani, una serpe uccisa in aria da un'aquila che cade nel mezzo alla loro battaglia, prendono per buon augurio in conformità della scienza del divino Calcante. Nessuna difficoltà che il Vico faccia tali etimologie quando si pensi a quelle che i Greci facevano anche nel loro periodo aureo (cfr. i brani più recenti della Teogonia esiodea, i tragici, ecc.). Così a dimostrare che i matrimoni furono la prima amicizia ricorda che Omero per dire che Giove e Giunone giacquero insieme dice che fra loro celebrarono l'amicizia (φιλία) Ξ 352 [vol. II p. 135]. Osserva che presso Omero le armerie degli eroi hanno indifferentemente armi d'oro e di ferro (cfr. Z 48 K 379 ecc.) perchè il primo mondo dovette abbondare di sì fatte miniere siccome fu ritrovata nel suo scoprimento l'America e che poi dall'umana avarizia furono esauste (vol. II p. 128). Parlando pure dei rapporti fra soci ed eroi il Vico nota che negli acquisti e nella gloria rifulgevano soltanto gli eroi, mentre i soci sostenevano le fatiche e cita Omero presso cui Aiace è detto torre dei Greci per dire Aiace ed i suoi vassalli (Γ 229) [vol. II p. 140 vol. III p. 107]. Il filosofo rileva con Strabone che in Omero Enea non parte per l'Italia ma resta in Troia e lascia ivi il regno ai posteri (vol. II p. 275); cogli antichi che i re sono chiamati pastori dei popoli (cfr. A 263 ecc.) e πολύμηλοι (vol. II p. 127 p. 187 vol. III p. 122); cogli antichi stessi che la notizia del tripode che Esiodo consacrò in Elicona ad Apollo con l'iscrizione d'aver vinto Omero è un'impostura (vol. I p. 137); col pseudo Plutarco che i due versi sulla fine dell'Iliade i quali alludono al giudizio di Paride (Ω 29-30) non sono d'Omero ma di mano posteriore (vol. II p. 208). Ricorda l'opinione degli antichi e in ispecial modo degli stoici che Proteo fosse la prima materia (vol. II p. 228). Nel libro I pone come assioma che la guerra troiana quale è narrata da Omero avveduti critici giudicano non essersi fatta nel mondo; e i Ditti Cretesi e i Dareti Frigi che la scrissero in prosa, come storici del loro tempo, dai medesimi critici sono dichiarati impostori (vol. I p. 121).

IV.

Questi sono gli studi omerici di G. B. Vico. Alcune sue inesattezze si spiegano, già lo dicemmo, pensando che il Vico, come del resto Luciano, Plutarco, Aristotele, o il pseudo Aristotele dei Προβλήματα, Platone, ecc., citava il libro dei libri a memoria, sicchè confondeva scene, personaggi, particolari. Però qualcuna di queste inesattezze è maggiore di quelle che si riscontrano negli autori antichi nominati, i quali talvolta ricordando passi omerici ad orecchio dànno varianti che oggi sono state rigorosamente giudicate dalla scuola di Königsberg. Se il libro III della Scienza Nuova non è in massima che la ripresa, la conferma, la coordinazione fornita di deduzioni, di osservazioni fatte specialmente nel corso dei libri precedenti, poichè in questi il Vico non si allontana dagli antichi filosofi e retori, i quali volevano trovare in Omero la testimonianza e la giustificazione delle proprie asserzioni, chiaro è che non possiamo trovare nel libro III un'analisi quale si desidera nei tempi moderni. Di più: il filosofo Napoletano quando pubblicava la prima edizione della sua Scienza Nuova nel 1725 non accennava nè punto nè poco alla vera questione omerica, cioè alla discoverta del vero Omero; egli qui non era progredito più di quello che fosse nel *De constantia jurisprudentiae*, in cui però restando sulle generali era arrivato ad una conclusione importante dal punto di vista storico, chè cioè i poemi Omerici non sono d'in-

dole esclusivamente letteraria , ma contengono tutta la sapienza civile, tutta l' erudizione profana degli antichi. Infatti mentre il Vico nella 2ª edizione della Scienza Nuova si vale del gruppo di osservazioni *a* per dimostrare che Omero non ha sapienza riposta (Omero fiorì in tempo in cui la riflessione ossia la mente pura era ancora una facoltà sconosciuta [p. 191]) e per giungere alla discoverta del vero Omero; nella prima edizione a provare che il poeta non ebbe altro che la sapienza civile nota fra l' altro e anzi prima di tutto le idee preponderanti nei due poemi omerici. Vede che l' economia dell' Iliade si fonda sulla provvidenza e religione del giuramento (Giove giura solennemente a Teti di riporre in onore Achille oltraggiato da Agamennone per il rapimento di Criseide [piuttosto Briseide] A 517 seg.; Paride viene punito per aver violato l' ospitalità; Achille sdegna una donzella regina straniera [cfr. sopra]); che l' economia dell' Odissea è nella prudenza e tolleranza di Ulisse (p. 179-181). A dimostrare che nel tempo eroico la ragione era la forza , il Vico ricorda quel passo dell' Iliade in cui Achille dice ad Apollo che se avesse forza eguale a quella dell' iddio non si sgomenterebbe di venire a tenzone con lui (X 20) e lo raffronta col passo in cui Polifemo dice pure che se ne avesse facoltà combatterebbe con lo stesso Zeus (veramente Polifemo [simbolo dei primi padri delle famiglie) dice che egli non si cura nè di Zeus nè degli altri dei, che anzi i Ciclopi sono più valenti di loro) [eppure tra i Ciclopi c' erano stati gli auguri , ι 506-seg.; v. sopra]; ricorda che Zeus stesso con la favola della gran catena prova l' asserzione; ricorda Achille che non vuol patteggiare circa la sepoltura con Ettore (v. sopra) perchè tra il debole e il forte non c'è uguaglianza di ragioni; gli uomini non patteggiarono mai coi leoni, nè le agnelle coi lupi (X 261-seg.; p. 45 cfr. p. 70-119). A dimostrare che il diritto universale delle genti eroiche è una certa specie di feudi cita 1.° il fatto di Agamennone che per mezzo di ambasciatori offre ad Achille in moglie una delle sue figliuole con in dote terre popolate di bifolchi e di pastori (v. sopra); 2.° il fatto di Menelao il quale dice a Telemaco che va ritrovando il padre Ulisse, che se questi fosse capitato nel suo regno gli avrebbe offerto una città e da altre sue terre egli avrebbe fatto passare i vassalli che l'avessero onorato e servito (veramente il poeta dice che Menelao avrebbe fabbricato una città per Ulisse dove avrebbe potuto venire ad abitare coi suoi beni e con suo figlio e con tutti gl' Itacesi [δ 174 seg.]). Tratta l'argomento, che vedemmo svolto più ampiamente nella seconda edizione, degli errori geografici attribuiti ad Omero limitandosi ad osservare che il primo Olimpo fu il monte sulla cui cima e sul cui dorso il poeta sempre descrive la casa dei suoi dei; il primo Oceano fu ogni mare indeterminato agli occhi (es. l'isola Eolia; p. 139 seg.). Tratta l' argomento svolto anch' esso più ampiamente nella seconda edizione ed adoperato qui alla discoverta del vero Omero, circa gli stadi diversi delle favole (p. 176-245).

Così sono osservazioni di cui il Vico si varrà nella seconda edizione anche per il libro III: 1.ª che Omero è posto nei tempi di Numa (p. 26. 165. 178); 2.ª che gli antichi non seppero del poeta nè la patria in cui nacque (cfr. p. 133. p. 189) nè l'età in cui visse (p. 28. 29); 3.ª che il poeta è sublime (p. 124. 161. 186. 189), che è padre e principe dei poeti (p. 189. 190. 194); 4.ª che ai tempi omerici non si erano ancora ritrovati i caratteri volgari (p. 165. 166). Osserva, per la dimostrazione delle sue teorie, analogamente alla seconda edizione, che Omero non conobbe l'Egitto e ne cita il luogo che riguarda Faro (p 31); che i primi uomini acquistarono una potestà ciclopica sopra le mogli e quindi poi sopra i figliuoli per ciò che Omero fa narrare da Polifemo ad Ulisse (piuttosto bisognava dire: per ciò che Ulisse dice) (ι 106. seg. [p. 47. 83. 85. 91. 125. 170; cfr. p. 70]); che il monte Olimpo è la sede degli dei, onde la Gigantomachia è postomerica (p. 79. cfr. p. 134. 167); che Omero conosce la βουλή e l'ἀγορά (p. 102-103); che Antinoo è punito da Ulisse (p. 118-144); che Giu-

none spergiura innanzi a Zeus (p. 130); che la tarda età della comparsa di Nettuno è provata dall' Odissea (p. 147); come Calcante spiega il prodigio dell'aquila, ecc. (p. 174); che Omero conosce la lingua divina (p. 188-236); che chiama Aiace torre dei Greci (p. 211); come il poeta concepisce Atena (p. 253); come s'ha da spiegare l'unico occhio di Polifemo (p. 145); ciò che dice Zeus a Teti per soddisfazione di Achille (p. 252); che i due versi sul giudizio di Paride verso la fine dell'Iliade sono interpolati (p. 259); che la lettera di Preto è per σήματα (p. 259); che la Grecia era ancora severa cogli Achilli che non vogliono mogli quantunque regine, severa cogli Ulissi che impiccano i Proci (p. 149). Il filosofo osserva pure che della giurisprudenza dei tempi barbari antichi Omero propone alle genti greche ad esempio Ulisse che sempre narra, promette, giura con tal arte che, salva la proprietà delle parole, esso consegua la propostasi utilità (p. 130); che Virgilio non credette mai Cuma fondata dai Calcidesi perchè la chiama Euboica; infatti l'avrebbe detta Abantica da essi Calcidesi i quali Omero chiama sempre Abanti mai Eubei (B 536, seg. [p. 148]). Distingue varie fasi percorse dall'oro (dapprima senza utilità, poi uguale a frumento, poi uguale a metallo qualsiasi), per difendere gli eroi d'Omero dalla taccia di avarizia, in quanto essi cangiano gli scudi di ferro con gli altrui d'oro e non ne rendono contraccambio (p. 170). Infine osserva che l' arte di Omero è di lasciare i principi e d' incominciare a cantare le imprese dal mezzo più verso il fine (p. 177).

Ora la 1.ª edizione della Scienza Nuova è in massima diversa dalla 2.ª uscita nel 1732; la 1.ª è esclusivamente condotta con metodo analitico, i singoli elementi sono raccolti con la più scrupolosa cura e con la massima erudizione; la 2.ª invece è per gran parte condotta con metodo sintetico. Cioè si pongono dei principi sotto forma di dignità o assiomi e da questi si deduce con metodo deduttivo tutto ciò che sembra bene dedurre. Quindi noi possiamo fare sempre questa osservazione molto minuta: Se il Vico avesse trattato del vero Omero nella 1.ª edizione avremmo ad ogni modo avuto una teoria più analitica sul poeta; invece possediamo una teoria piuttosto sintetica la quale può dare facilmente appiglio, come l'ha dato, specie a chi non ha posto in rapporto il 3.º libro con gli altri libri e con gli antichi studiosi di Omero e non ha ben meditato sul 3.º libro stesso, può dare appiglio, dico, a sentenziare che essa è soltanto una divinazione, che non ha assolutamente un valore metodico. Che la Scienza Nuova nella sua 2.ª edizione sia addirittura dogmatica si rileva anche dall'insegna della copertina che rappresenta un triangolo con un occhio luminoso nel mezzo, da cui è irradiato il petto della Metafisica; il raggio luminoso dell' occhio dal petto della Metafisica si proietta su Omero (si noti l'importanza che il filosofo attribuiva al poeta) che sta sopra una base rovinosa (= discoverta del vero Omero). Però dal desiderio che noi filologi abbiamo di maggiore analisi dei poemi omerici all'asserzione che nell'opera vichiana manchi addirittura il lavoro analitico sì da sentenziare senz'altro che il Vico ha avuto una buona idea e l'ha esposta, c'è una enorme distanza e il nostro esame l'ha dimostrato. Del resto al filosofo bastava quel materiale erudito, quella serie di osservazioni che l'antichità aveva fatte per giungere a quelle deduzioni che voleva; egli non studiava, come il Wolf ed i filologi posteriori ai Prolegomena, Omero per Omero; la questione omerica gli venne come risultato dei suoi studi sulla filosofia della storia e, come gli stoici ad esempio, volevano vedere nelle cose dette dal poeta fenomeni più che altro naturali, così anch' egli in certo modo assoggetta Omero ad un suo punto di vista, se ne vale per la sua Scienza Nuova. Quindi la questione omerica entra dopo nel sistema del Vico, è un corollario nella stessa edizione 2.ª; il filosofo aveva concepito il suo sistema senza di essa; di più aveva dimostrato questo suo sistema analiticamente con tutto rigore di prove, la questione omerica entrò dunque solo nel periodo dogmatico; ma non dimentichiamo che il Vico stesso aveva insistita

sul principio che non l'elemento erudito, ma solo la dimostrazione dogmatica può giovare alle grandi epoche preistoriche. Però presa la questione del vero Omero come è trattata, non come dovrebbe essere trattata e posto mente ai risultati che se ne sono ottenuti, è davvero meraviglioso sentir detto dal Vico: i poemi omerici sono diversi dai poemi letterari e personali, insistiamo, perchè già l'antichità aveva combattuto il detto degli Alessandrini ποιητὴς πᾶς στοχάζεται ψυχαγωγίας οὐ διδασκαλίας, e considerava i poemi d'Omero non solo come fonte della ψυχαγωγία ma anche della διδασκαλία (v. Römer, *Die Homercitate und die Homerischen Fragen des Aristoteles* 1884). Se capisaldi della teoria vichiana su Omero sono questi: 1.° Omero non è una persona, ma è un mito, è la personificazione mitica cioè di tutto il popolo greco; 2.° i poemi omerici non sono scritti in origine; 3.° la prima redazione dei poemi omerici che ce li diede nella forma attuale è la pisistratea; non sono questi su per giù gli stessi punti che servirono al Wolf come capisaldi della sua teoria? Il Wolf avrà certo il merito incontestabile di aver fissato la ricerca in limiti precisi, di avere iniziato lo studio della questione omerica indipendentemente da altre ricerche; ma importa trovare uno che vi dica senz'altro che l' Iliade e l'Odissea non sono poemi esclusivamente letterari, opera d' un solo, tutto il resto è modalità. E che l' Iliade e l' Odissea non sono poemi d'un solo, l'ha detto il Vico, e in ciò egli è il vero autore della questione omerica. E da quello che sono venuto esponendo si sarà visto che in fin dei conti le osservazioni vichiane o meglio il metodo di osservazioni vichiane è il moderno; infatti non cerca e non si vale il dotto Napoletano per le sue deduzioni di quelle contradizioni che dal Lachmann al Robert formano il substrato di tutti gli studi omerici? I recenti (Beloch, Helbig, Noack, Naber, Gladstone, Buchholz, Niese, Reichel, Robert, Bechtel, Cauer, ecc.) non fondano le loro ricerche sulla composizione dei poemi omerici anche sulle variazioni di lingua e di stile, sulla descrizione degli oggetti materiali (uso del ferro e del bronzo, templi, armi), delle costumanze (cremazione ed umazione), sull'esposizione delle credenze religiose, sulla presentazione delle forme di governo, perfino sul modo con cui si presentano gli eroi a combattere? E il Vico non trasceglie fra le osservazioni dell' antichità quelle sui costumi e sullo stile, partendo da Platone e dai detrattori omerici e platonici e lasciandoli molto indietro? Il Wolf dopo aver fatto un minuto esame degli errori minuscoli della tradizione omerica, prendendo a base dell'esame critico l'Iliade degli scoli Veneti, nota tutte le considerazioni linguistiche degli Alessandrini, poi passa a descrivere il modo di conservazione dei testi scritti, e l'alterazione a cui sono stati soggetti; servendosi poi del Wood (*Essay on the original genius of Homer* 1769) ed altri parla a lungo della scrittura, della sua origine e storia ecc. Dopo queste che sono per lui iniziazioni alla vera questione omerica, la sua trattazione si basa su congetture ed ipotesi ed egli ondeggia a lungo senza sapere ove posarsi, finchè gli capita la redazione pisistratea ed allora esclama: qui c' è davvero storia. È da notare e ricordare che il Vico dà alla redazione pisistratea quel valore che le dà il Wolf, cioè ammette che i poemi non fossero scritti prima di Pisistrato, mentre gli antichi che parlano di essa redazione la definiscono piuttosto la restituzione di una unità oblitterata, ed oggi alcuni, come ad es. il Kirckhoff nella sua teoria sull'Odissea da cui derivano le teorie del Wilamowitz e del Seeck, la ritengono la redazione pressochè finale dei poemi omerici, altri uno stadio di pure interpolazioni. Si può poi notare che come per il Vico dal periodo di Numa alla redazione pisistratea e dopo anche, i poemi omerici dovettero subire qualche altra piccola modificazione o interpolazione, così il Kirchhoff ad es. ammette che anche dopo la redazione pisistratea penetrarono nella poesia omerica brevi interpolazioni. I Prolegomena odierni Wolfiani (1795) costituiscono solo la prima parte del grande lavoro che il critico tedesco voleva pubblicare su Omero, la seconda non è venuta mai; ad ogni modo si

deduce che l'autore intendeva i poemi omerici come tanti aggregati di piccoli canti riuniti al tempo e per opera di Pisistrato (*Liedertheorie* del Lachmann). Però nella sua prefazione all'Iliade (1794) parlava di un nucleo originario intorno a cui si conversero molte altre leggende. Il Vico naturalmente non fa tutte quelle ricerche sulla scrittura, sulla tradizione manoscritta dei testi che fa il Wolf, perchè ciò esorbita dal suo campo, e mentre il Wolf è a capo della *Liedertheorie* e dell'*entwickelte Kern* (Kirchoff ecc.), del Napoletano che parla di libri cantati dai rapsodi autori di essi in diverse età e luoghi (si ricordi ciò che dice anche per la Gigantomachia), non si può proprio dire in modo assoluto se sostenga l'una o l' altra teoria, più probabilmente la prima, tanto più che in Omero dalla *Liedertheorie* si è passati all'*entwickelte Kern*, nella Teogonia esiodea da questa opinione all'altra. Voglio poi notare che anche il Vico crede, come fecero molti antichi e molti moderni, che Aristarco, e possiamo dire in generale la scuola Alessandrina, abbia influito sulla odierna vulgata (opinione molto combattuta dalla scuola di Königsberg che può ora appoggiarsi anche sulle scoperte recenti in papiri).

Se paragoniamo lo studio del Vico con quelli di altri che di poco lo precedettero, ci accorgeremo che il nostro filosofo si distingue da loro perchè tiene conto di quelle contradizioni che oggi minutamente ricercate si ricollegano o meglio si completano nell'antichità con lo studio delle incoerenze ed inverosimiglianze (ἀπορίαι e relative λύσεις) di cui abbiamo esempio e tracce negli ἀπορήματα ὁμηρικά o προβλήματα ὁμηρικά attribuiti ad Aristotele (v. Römer o. c.), nella *Poetica* di Aristotele, in generale presso i peripatetici, gli stoici, i cinici, ecc., tra i quali ultimi Zoilo non può, secondo noi, essere annoverato perchè ha sul poeta certe idee che contrastano con altre corrispondenti di questa scuola filosofica.

L'olandese Jacob Perizonius nel 6° capitolo delle sue *Animadversiones historicae* (Franeq. 1684 ed. Harless Altemb. 1771 p. 209 seg.), si vale della notizia della scrittura ignota ai tempi d' Omero data da Gius. Flavio per porla in rapporto con altre notizie dell' antichità le quali provano un uso relativamente tardo della scrittura ed attestano che la tradizione orale del canto fu la depositaria delle tradizioni storiche. La riunione dei canti, d' onde l' Iliade e l' Odissea attuali, fu fatta al tempo di Pisistrato. Certo il Wolf è più vicino al Perizonius che sembra però abbia ignorato, più vicino, dico, che al nostro Vico, del quale sembra avesse conoscenza per mezzo del Cesarotti molti anni dopo pubblicati i suoi Prolegomena. Però come il Vico ritiene i poemi omerici storia, analogamente il Perizonius li ritiene tramite per tradizioni storiche. Se leggiamo il Küster *historia critica Homeri* (Francof. ad Viadr. 1696, cfr. Wolf ed. dell'Iliade 1785 p. 49-132) vi troviamo che anch'egli cerca di conciliare le opinioni varie dell'antichità sulla storia, diciamo, della tradizione scritta dei poemi omerici sino all'attuale vulgata. Il Perrault nel 1688 (*Parallèle des anciens et des modernes*, Paris III p. 36) aveva sentenziato che non ci fu un Omero; l' Hedelin (Abbé d' Aubignac) si figurava i poemi omerici come una semplice disposizione di singoli canti alla maniera delle chansons francesi e poneva in dubbio l' esistenza d' un Omero.

Noi possiamo dire, a maggior ragione dello Jebb (*Homer*, *An introduction to the Iliad and the Odyssey*, p. 105), che al Vico non fu resa compiuta giustizia, che le sue idee non furono apprezzate come si doveva. Il fiorentino M. Ricci nelle suo *Dissertationes Homericae* del 1740 (Florent.), cioè poco dopo la pubblicazione del Napoletano, dimostra di non saper nulla delle idee vichiane; alcuni oggi le hanno dichiarate perfino arditi paradossi, *seltsamen aber interessanten Träumereien* (R. Volkmann, *Geschichte und Kritik der Wolfschen Prolegomena zu Homer*, Leipzig 1874 p. 13 nota 2); il Wolf che nella lettera al Cesarotti del 5 giugno 1802 scriveva: in proemio ad Homerum tuum p. 11 et

alibi memoratum vidi Io. Bapt. Vicum de poeta *plura mirifice disputantem;* nel 1807 nel *Museum für Alterthumswissenschaften* (I p. 555) scrivendo una recensione della teoria vichiana su Omero non si mostrava nè acuto nè favorevole al filosofo napoletano. Solo il Flint (*G. B. Vico*, trad. Finocchietti, Firenze, 1888) dichiara: « il Vico e non il Wolf nè alcun altro fu il vero autore di quella critica e speculazione omerica impropriamente chiamata wolfiana, e solo in una crassa ignoranza o in una grossolana ingiustizia può trovarsi la spiegazione del fatto che vari scrittori hanno posto la sua seria dimostrazione di tutto il sistema al medesimo grado e livello dell' incidentale e inconsiderato giudizio del Bentley che a lui valse di essere considerato come un precursore di Wolf, al medesimo grado e livello di accenni indiretti, come sono quelli del Wood ».

Concludendo: per noi la questione omerica del Vico deve essere studiata in tutta la Scienza Nuova, in rapporto a quelli che fin dall' antichità precedettero il filosofo, e allora non sembreranno strane alcune sue congetture, per nulla strano il suo amore per Omero e il considerarlo il libro dei libri, tesoro inesauribile ed infallibile per le sue ricerche (ricordiamo ancora la tendenza apologetica in favore di Omero della *Poetica* di Aristotele, degli ἀπορήματα ὁμηρικὰ attribuiti ad Aristotele, gli sforzi fatti da questo stesso filosofo per combattere l' ἀπρεπῆ omerico in Platone, certi proplemi omerici presso D. Crisostomo ecc.). Sembrerà poi meraviglioso il concetto del Napoletano che l' Iliade e l' Odissea non sono poemi esclusivamente letterari e l' opera di un solo, meraviglioso che egli abbia dedotto questo da osservazioni fatte od accennate nell' antichità, meraviglioso che egli si sia valso e possiamo dire abbia iniziato il metodo odierno di ricerche nell' epopea basato sulle contradizioni. [Perchè, insistiamo, per es., anche nel frammento 8 (Heitz, 144 Rose) Aristot. o il ps. Aristot. nota che in Γ: Ἠέλιος .. πάντ' ἐφορᾷ in μ 374 Ὠκέα δ' ἠελίῳ ὑπερίονι ἄγγελος ἦλθε | Λαμπετίη τανύπεπλος ὅ οἱ βόας ἔκταν ἑταῖροι; nel fr. 12 nota che in λ 34 sg. μή μοι Γοργείην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου ἐξ Ἄιδου πέμψειε, altra volta Atena l' ha nell' egida, ma, come vedremmo D. Crisostomo, l' autore all' ἀπορία trova sempre una facile λύσις ed il contrasto è quindi appianato].

Sicchè anche riguardo alla questione omerica si possono in certo modo applicare al Vico le parole pronunciate da un altro grande filosofo, B. Spaventa, nella sua Prolusione: Della nazionalità della filosofia « Vico è il vero precursore di tutta l'Alemagna. Ho detto il precursore e avrei dovuto dire di più, gacchè il Vico aspetta ancora chi lo scopra davvero ».

TIRTEO E I SUOI CARMI

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

DAL PROFESSORE

CESARE GIARRATANO

Dopo il padre Omero a nessun altro poeta della Grecia antica è toccata in sorte la popolarità di Tirteo. A chi non è nota la figura del misero storpio, che gli Ateniesi avrebbero inviato per ischerno agli Spartani imploranti un duce nella guerra contro i Messeni? Chi non ha letto i canti che avrebbero rialzato le sorti ormai disperate di quella guerra? Il nome di Tirteo è passato a significare per antonomasia ogni poeta liberatore ed ha fatto sempre buon gioco alle declamazioni dei retori d'ogni tempo e d'ogni paese. E questa fama dura tuttora: ma fin da quando il Thiersch, nei principî del secolo scorso, espresse il suo dubbio sull'autenticità del racconto tradizionale, i dotti si son rivolti ad esaminare il valore dei singoli elementi della leggenda tirtaica, che, nel nostro tempo, rappresenta uno dei problemi più ardui della critica storica e letteraria. Grave è stata la disputa fra i conservatori tenaci della tradizione e gli arditi demolitori, ma in questi ultimi anni il campo della discussione si è ampliato e il dibattito è divenuto più vivo. Non sarà quindi inutile considerare le varie fasi della lunga discussione e determinarne la soluzione più probabile. Forse diminuirà qualche controversia; di certo l'aver raccolto e vagliato quanto di veramente importante sia stato scritto intorno alla questione di Tirteo agevolerà le indagini dei dotti e contribuirà al progresso degli studi.

I.

LA DATA DI TIRTEO

1. Dopo la conquista dei Dori la parte meridionale del Peloponneso comprendeva due contrade: ad ovest la Messenia, ricca e ubertosa, e ad est la Laconia, alpestre e poco ferace. Il monte Taigeto segnava, in gran parte, il confine fra le due regioni. Tra gli abitatori di queste contrade scoppiò, in tempi remoti, un'aspra guerra, che finì con la sconfitta dei Messeni, i quali furono ridotti nella condizione di servi della gleba. Tuttavia il possesso degli Spartani non fu molto sicuro, poichè più d'una volta i Messeni tentarono di scuotere il loro giogo. Finalmente, ai tempi di Epaminonda, la Messenia potè liberarsi dalla lunga oppressione.

Quando avvenne la prima guerra? quando le successive rivolte? e quali furono le vicende delle varie contese? Noi conosciamo bene la così detta terza guerra messenica (a. 464-55), ma le lotte precedenti ci sono pressochè ignote, essendo giunte a noi nel velo della leggenda.

La testimonianza più antica delle guerre messeniche è quella del poeta Tirteo (fr. V, VI e VII (1)). Secondo Tirteo la prima guerra avvenne durante il regno dello spartano Teopompo, durò venti anni, i Messeni ebbero la peggio e furono ridotti in cruda servitù. Dopo due generazioni, al tempo di Tirteo, essi ritentarono la prova e nella guerra aspra e d'alterno successo Tirteo coi suoi carmi rianimò gli Spartani avviliti.

Ora, se noi trascuriamo un breve e insignificante accenno di Erodoto (III 47), non troveremo sino ai tempi di Epaminonda alcun ricordo delle prime guerre messeniche. Solo

---

(1) Nel citare i frammenti ho seguito la quarta edizione del Bergk.

dopo la liberazione della Messenia gli scrittori si occuparono delle vicende di quel popolo infelice: ma gli storici che si rivolsero a narrare le prime guerre messeniche non avevano altro documento che i carmi di Tirteo e la tradizione orale. L'odio di parte, il desiderio di abbellire la narrazione di fatti così antichi, intrecciandovi il meraviglioso e l'inverosimile, la gran varietà e incertezza della tradizione popolare, la mancanza di notizie chiare e precise contribuirono alla formazione delle leggende che noi conosciamo.

Due storici del quarto secolo, Callistene ed Eforo, furono i primi ad occuparsi delle guerre messeniche. Callistene raccolse i particolari che gli fornivano i carmi di Tirteo e la tradizione popolare e vi aggiunse qualche cosa di suo. Egli distinse due guerre messeniche e nella seconda guerra collocò il tradimento di Aristocrate di Orcomeno (Polib. IV 33). Eforo seguì le orme di Callistene: a lui (Strab. VI 279) si deve la connessione della storiella dei Partenii, che aveva attinto da Antioco (Strab. VI 278), colla prima guerra messenica.

Nel terzo secolo un romanziere e un poeta presero a descrivere le guerre fra i Messeni e gli Spartani: Mirone e Riano.

Mirone di Priene narrò in una specie di romanzo gli avvenimenti compresi fra la caduta di Anfea e la morte di Aristodemo (Paus. IV 6, 2). Riano di Bena compose un poema, intitolato τὰ Μεσσηνιακά, in cui descrisse gli avvenimenti decorsi dal principio della seconda guerra messenica sino alla battaglia del Gran Fosso (Paus. IV 6, 2). Il protagonista del romanzo di Mirone e del poema di Riano è Aristomene, un guerriero messenio, la cui figura era stata alterata e ingigantita dalla fantasia popolare. I due scrittori non avevano altro scopo che quello di dilettare: era quindi naturale che mescolassero il vero col falso e non rifuggissero dal meraviglioso e dall'inverosimile, pur di riuscire nel loro intento.

Mirone fu accusato dallo stesso Pausania di aver badato poco alla verità storica. Egli narra che Teopompo fu ucciso da Aristomene poco prima della morte di Aristodemo, ma Pausania lo contraddice (IV 6, 5), citando i noti versi di Tirteo, dai quali si desume che Teopompo appartenne alla prima guerra, mentre Aristomene, secondo Pausania, che qui segue Riano, sarebbe stato l'eroe della seconda guerra. Del resto anche Apollodoro ed Eratostene credettero poco alla serietà di Mirone.

Riano, come ha dimostrato il Kohlmann (Quaestiones Messeniacae. Bonn 1866), ha posto nel quinto secolo la guerra da lui cantata. Difatti re di Sparta era Leotichide (Paus. IV 15, 2), che regnò dal 498 al 476: Anaxila, che coi Messeni scampati dall'assedio di Ira occupò Zancle (Paus. IV 23, 6), regnò, come ha provato il Bentley, dal 494 al 476: Damageto, che sposò la figlia di Aristomene (Paus. VI 7), fu il padre di Diagora di Ialiso, che vinse in Olimpia nel 464 (Pind. arg. Olimp. VII). Al Kohlmann consentirono, fra gli altri, il Verrall, lo Schwartz, il Weil e il Wilamowitz. Recentemente (Hermes XXXV p. 256. 1900) il Beloch ha combattuto tale ipotesi, credendo che Riano abbia parlato di Leotichide I (Erod. VIII 131), che sarebbe vissuto nel settimo secolo. Tuttavia il ricordo di Anaxila e di Damageto c'induce a ritenere che si tratti dell'altro Leotichide del quinto secolo: d'altronde quel luogo di Erodoto è assai sospetto (1).

Nel secondo secolo dell'era volgare Pausania scrisse la storia più ampia delle guerre messeniche.

Le fonti di Pausania furono Mirone e Riano (Paus. IV 6: cfr. Siebelis, Disputatio de

(1) La lezione dei manoscritti è malsicura, come si vedrà appresso.

Rhiano eiusque carm. fragmentis. Budissae 1829, Pfundtner, Ueber die historischen Quellen des Pausanias. Jahresbb. für class. Phil. p. 477 segg. 1869, Busolt, Zu den Quellen der Messeniaka des Pausanias. Jahresbb. für class. Phil. p. 814 segg. 1883). Egli seguì ora l' uno e ora l'altro di questi scrittori, ma accettò la cronologia da lui attribuita a Tirteo: quindi la prima guerra è da lui posta nell'ottavo secolo e la seconda nel settimo. I fatti narrati da Pausania sono così inverosimili che non solo non sono storia, ma neppure possono essere stati tradizione antica. Vi si riscontrano curiosi anacronismi e strane duplicazioni. Così, ad esempio, la sconfitta di Steniclaro presso il monumento del Cinghiale nella seconda guerra messenica non è che la duplicazione di una sconfitta toccata dagli Spartani nella stessa località durante la terza guerra messenica. Due volte Itome è assediata per molti anni: nella prima e nella terza guerra. Due volte gli Spartani chiedono aiuto ad Atene: nella seconda guerra è inviato Tirteo e nella terza Cimone. Nella seconda guerra gli Spartani sono afflitti dalla carestia e nella terza da un terremoto. Per ben tre volte durante la seconda guerra Aristomene celebra il sacrifizio dell'ecatonfonia. Infine sull'assedio di Ira (Εἶρα) vedi il Niese (Ueber die ältere Gesch. Messeniens. Hermes p. 1-32. 1891) e lo Schwartz (Tyrtaios. Hermes p. 428-63. 1899). Gli argomenti testè presentati dal Mandes (Odessa 1898) contro il Niese non mi persuadono.

Oltre agli scrittori che abbiamo ricordato ve ne furono altri che narrarono, per incidenza, qualche episodio delle guerre messeniche e ci fornirono altri particolari: tuttavia le loro notizie sono spesso contraddittorie.

Presso gli scrittori più antichi, come Antioco (Strab. VI 278) e Isocrate (Archid.) non si ricorda che una sola guerra messenica: così pare che abbia creduto anche Mirone, ma non Riano, come a torto suppose il Niese. Segno evidente che questi scrittori o non conobbero i carmi di Tirteo o non ne tennero conto. Callistene (Polib. IV 33) ed Eforo (Strab. VI 279), a motivo di Tirteo, distinguono due guerre: e così Diodoro (XV 66), Giustino (III 4-5) e Pausania (IV 15). La terza guerra sarebbe quella del quinto secolo. Strabone (VIII 362) distingue quattro guerre, ma il luogo di Strabone, come vide il Niese, è sospetto (1).

Il motivo della prima guerra per Isocrate (Archid. 22-23) è l'uccisione di Cresfonte da parte dei Messeni, per Eforo (Strab. VI 279) è l' uccisione di Teleclo, che si era recato a Messene per fare un sacrifizio, per Strabone (VI 251 e VIII 362) e per Giustino (III 4, 1) è l' offesa inflitta alle vergini spartane, che si erano recate a sacrificare a Diana presso i confini della Messenia, per Pausania (IV 4, 2-8) l'offesa apportata alle vergini spartane e la uccisione di Teleclo sono i motivi remoti, ma, cosa strana, la causa prossima è una questione fra due privati, Policare ed Evefno: invece secondo Diodoro (XV 66) Teleclo morì nella prima guerra.

Isocrate (Archid. 57) ed Eforo (Strab. VI 279) pongono nella prima guerra l'assedio di Messene, che sarebbe durato diciannove anni; Pausania, il quale sapeva che Messene fu fondata nel tempo di Epaminonda, sostituì all'assedio di Messene quello di Itome.

Eforo (Strab. VI 279) e Giustino (III 4, 3-18) collegano con la prima guerra la storiella dei Parteni, che avrebbero fondato Taranto: Pausania trascura questa fiaba.

Aristomene, secondo Mirone e qualche altro (Diod. XV 66), combattè nella prima guerra,

---

(1) Strabone scrive: Ἐπὶ μὲν οὖν τοῦ Τυρταίου ὁ δεύτερος ὑπῆρξε πόλεμος, τρίτον δὲ καὶ τέταρτον συστῆναί φασιν, ἐν ᾧ κατελύθησαν οἱ Μεσσήνιοι. Dopo τρίτον δὲ καὶ τέταρτον ci aspetteremmo ἐν οἷς, onde si può supporre che le parole καὶ τέταρτον siano spurie.

secondo Riano e gli altri scrittori, nella seconda. Diodoro segue ora l'una (XV 66) ora l'altra (VIII 10-13, cfr. O. Mueller Dorier I 144) di queste tradizioni.

Nella seconda guerra gli Spartani chiesero un duce agli Ateniesi, che inviarono Tirteo. Così scrisse Callistene e affermarono dopo di lui Licurgo, Filocoro, Giustino, Diodoro e molti altri. Invece presso Pausania Tirteo, raffigurato come un maestro di scuola, zoppo e tenuto a vile dai suoi concittadini, non ha l'ufficio di duce, il che sarebbe stato grottesco, ma è un poeta che incoraggia i soldati alla pugna, un savio che dà buoni consigli agli Spartani.

Nè sulla cronologia delle prime guerre messeniche l'accordo è maggiore.

Platone (Leggi 692 d) crede, contro la testimonianza di Erodoto (VI 106), che gli Spartani abbiano indugiato ad aiutare Atene nel 490, perchè trattenuti da una rivolta messenica.

Licurgo (Oraz. c. Leocr. p. 62) dice che la servitù di Messene durò cinquecento anni, onde la prima guerra sarebbe finita nell'anno 870.

Teopompo (Porf. φιλολ. Eusebio pr. ev. 465. Diog. Laerz. I 116) finge che Ferecide di Siro passando per Messene preveda la caduta della città. La notizia è inverosimile, perchè Messene fu fondata nell'a. 370 da Epaminonda: tuttavia resta il fatto che Teopompo collega il maestro di Pitagora con una guerra Messenica, che si può fissare nella prima metà del sesto secolo.

Isocrate (Archid. 27) e Dinarco (in Demost. p. 73) dicono che Messene stette quattrocento anni sotto la signoria degli Spartani, sicchè per costoro la prima guerra sarebbe finita nell'a. 770.

Plutarco (Apophth. 194 b) ed Eliano (Var. Ist. XIII 42) affermano che la Messenia fu liberata da Epaminonda duecentotrenta anni dopo la sua sottomissione, onde la prima guerra sarebbe terminata nel 600.

Pausania (IV 5, 10; 13, 7) pone la prima guerra fra il 743 e il 724 e la seconda (IV 15, 1; 23, 4) fra il 685 e il 668. Tuttavia le contraddizioni di Pausania sono frequenti. Così altrove (IV 27, 7) dice che fra la fondazione di Messene e la fine della seconda guerra passarono duecentottantasette anni; sicchè la seconda guerra sarebbe finita nel 657. Inoltre afferma che la seconda guerra finì nell'Ol. XXVIII 1 (a. 668), quando vinse in Olimpia Χίονις lacone, che invece fu vincitore nell'Ol. XXIX 1 (a. 664). Infine Riano, come osservò lo Schwartz, scrisse che l'assedio di Ira durò ventidue anni e Pausania interpreta invece undici anni.

Suida ed Eusebio pongono Tirteo nell'Ol. XXXV (a. 640).

Teopompo, il re spartano della prima guerra, regnò secondo Apollodoro dal 785 al 738, secondo Sosibio dal 770 al 723, secondo Eusebio dal 786 al 741: invece le antiche Ἀναγραφαί pongono l'anno 777 come l'ultimo del regno di Teopompo.

Giustino collega la fondazione di Taranto del 708 (cfr. Döhle, Gesch. Tarents. Strassburg 1879) con la prima guerra e pone la seconda guerra ottant'anni dopo la prima.

Orosio pone la prima guerra fra il 773 e il 753: anche Diodoro ed Eratostene pongono la prima guerra nell'ottavo secolo.

2. Le testimonianze più antiche intorno alle prime guerre messeniche, se si eccettuano i carmi di Tirteo, non rimontano al di là dell'epoca di Epaminonda: ora l'istoriografia posteriore ad Epaminonda, per i motivi già esposti, non è degna di fede. Che cosa dunque ci rimane di sicuro sulle prime guerre messeniche? le poche notizie che Tirteo ci ha lasciato.

Secondo Tirteo vi furono due guerre: la prima durante il regno di Teopompo e l'altra due generazioni più tardi; ma l'epoca di queste guerre è assai incerta.

Gli storici moderni (cfr. Busolt, Griech. Gesch. I² 589 segg.) hanno accolto quasi tutti per la prima guerra la data stabilita da Pausania e pongono quasi concordemente la seconda guerra nella metà del settimo secolo, come volle il Mueller.

Il Clinton (Fasti hellenici) e il Curtius (Griech. Gesch.) pongono la seconda guerra dal 645 al 628.

Il Bates (Proceedings of the Americ. Philol. Assoc. XXVIII p. XLII-XLV. 1898) nega ogni valore alla cronologia di Pausania: nè altrimenti giudicava il Grote.

L'Unger (Spartas Hegemonie. Philologus XXIX p. 245-56. 1870) pone la prima guerra nel 773.

Il Meyer (Die likurgische Verfassung. Rhein. Mus. XLII p. 81-101. 1887) crede che Teopompo e Polidoro siano vissuti verso il 720.

Lo Schwartz (Hermes XXXIV. 1899) pone Teopompo nell'a. 800.

Il Toepffer (Zur Chronologie der älteren griechischen Geschichte. Rh. Mus. XLIX p. 225-46. 1894) stabilisce la prima guerra dal 740 al 720.

Il Niese (Hermes XXVI. 1891) pone la prima guerra fra il 710 e il 690 e la seconda fra il 630 e il 610.

Il Weil (Journal des Savants. 1899) crede che vi siano state quattro guerre messeniche e accetta per le prime due la cronologia comune (1).

3. Vediamo ora quali siano le vie più sicure per stabilire la data delle prime due guerre messeniche e, per conseguenza, l'epoca di Tirteo.

Anzitutto non possiamo tenere in conto alcuno le connessioni posteriori degli storici, come ad e. la fondazione di Taranto, il tradimento di Aristocrate, l'alleanza di Pantaleone, la vittoria di Policare e di Androcle nei giochi olimpici.

Nemmeno i tripodi di Amicla e l'epigrafe Δέξο Ϝάναξ Κρονίδα κτλ., che Pausania riferisce alla seconda guerra, ci possono fornire un punto sicuro d'appoggio. I tripodi, che Pausania collega con la prima guerra, sono del sesto o del quinto secolo: si dica lo stesso dell'epigrafe; ma la testimonianza di Pausania è troppo sospetta per esser tenuta in buon conto.

È notevole la mancanza delle guerre messeniche nel marmo di Paro (cfr. Flach, Chronicon Parium. 1884).

Più sicura, ma solo negativamente, è la lista dei vincitori dei giochi olimpici. Dal 768 al 736, tranne due volte, i Messeni riescono sempre vincitori nello stadio. Dopo il 736 non troviamo più alcun nome messenico fra i vincitori e dal 720 in poi, per tutto il secolo seguente, gli Spartani risultano assai spesso vincitori. Segno evidente questo che l'assoggettamento della Messenia è posteriore al 736: tuttavia s'ingannerebbe chi volesse ricavare un dato positivo dall'assenza dei Messeni nella lista dei vincitori dopo quell'epoca.

Ci rimane la lista dei re spartani. Teopompo, secondo il poeta Tirteo, fu il re di Sparta durante la prima guerra messenica. Esiste, è vero, una tradizione, secondo la quale Teopompo non sarebbe vissuto durante la prima guerra (Plut. Agis 21. Clem. protr. 42 p. 36),

---

(1) I manuali bibliografici citano due lavori di F. Fr. C. Schwepfinger: Diss. de aetate Tyrtaei. Isenbergae. 1835 e Diss. de patria Tyrtaei. Isenbergae 1842. Il Hoelbe (De Tyrtaei patria Dresden 1864. p. 6) ci attesta di non aver potuto rinvenire coteste dissertazioni, per quanta opera vi abbia speso, nè io sono stato più fortunato. Però nessun autore ricorda quali siano state le conclusioni dello Schwepfinger, onde è a credere che si tratti di lavori di poca importanza.

ma, senza dubbio, la testimonianza di Tirteo merita maggior fede. Ora come si può stabilire l'età di Teopompo?

Abbiamo due liste dei re Spartani che regnarono da Teopompo fino a Leotichide (a. 491): l'una di Erodoto e l'altra di Pausania. Erodoto (VIII 131) dice che gli antenati di Leotichide, cioè Menaro, Egesilao, Ippocratida, Leotichide, Anaxila, Archidamo, Anaxandrida e Teopompo furono tutti re di Sparta, tranne i due nominati subito dopo Leotichide (Menaro ed Egesilao). Altrove Erodoto nomina altri re, come Egesicle (I 65), Aristone (I 67, VI 61 ecc.) e Demarato (VI 51 ecc.), i quali regnarono fra Teopompo e Leotichide. Potremmo quindi attribuire ad Erodoto la seguente lista: Teopompo, Anaxandrida, Archidamo, Anaxila, Leotichide I, Ippocratida, Egesicle, Aristone, Demarato e Leotichide II. Invece Pausania (III 7-11, IV 15, 2) presenta questa serie: Teopompo, Zeuxidamo, Anaxidamo, Archidamo, Agesicle, Aristone, Demarato e Leotichide.

Quale delle due liste è più attendibile? Il Dum (die Spartanischen Königlisten. Innsbruck 1879) crede che sia più degna di fede la lista di Erodoto; altri, come il Verrall (Class. Rev. 1896) e lo Schwartz (Hermes. 1899) dubitano che la lista di Erodoto sia interpolata. Non vi sono motivi abbastanza plausibili per preferire Erodoto a Pausania o viceversa, perchè non sappiamo quali siano state le fonti di questi due scrittori nella compilazione di tali liste. Nè è argomento sufficiente quello che il Dum desume dalla maggiore antichità di Erodoto. Anzi contro Erodoto sta il fatto che invece di δυῶν qualcuno legge ἑπτά: e allora nella lista degli antenati di Leotichide, non solo Menaro ed Egesilao, ma nemmeno Ippocratida, Leotichide I, Anaxila, Archidamo e Anaxandrida avrebbero regnato. Nè vale qualcosa il presunto accordo con Riano. Abbiamo esposto i motivi per cui crediamo che Riano abbia parlato del Leotichide del quinto secolo. Ora possiamo addurre una nuova prova: Leotichide I non sarebbe, nemmeno presso Erodoto, il nepote di Teopompo, ma il suo quarto discendente, il che contraddice alla notizia di Tirteo che la seconda guerra avvenne due generazioni dopo la prima. D'altra parte Pausania dichiara di darci una lista completa dei re di Sparta; Erodoto enumera gli antenati di Leotichide e in altri luoghi accenna a qualche altro re, che si trova anche nella lista di Pausania, onde noi abbiamo messo insieme una serie di re e l'abbiamo attribuita ad Erodoto, ma non siamo sicuri che questa lista sia completa: invece è completa la serie degli antenati di Leotichide che troviamo in Erodoto e solo di questa possiamo tener conto.

Immaginiamo per un momento che la notizia di Erodoto sia vera (1). Erodoto ci dice che da Leotichide a Teopompo intercedono nove generazioni. Or bene da Leotichide (a. 491) ad Agide III (a. 240) intercedono pure nove generazioni. Se supponiamo un' ugual durata di anni fra queste due serie, il regno di Teopompo deve essere posto verso la metà dell'ottavo secolo. Ammettiamo ora che sia vera la lista di Pausania. Questi pone sei re fra Teopompo e Leotichide. Ora da Leotichide ad Agide III troviamo dieci re, onde la durata media d'un regno risulta di venticinque anni. Supponendo una media uguale per i re precedenti, Teopompo dovrebbe esser posto nella metà del settimo secolo.

Poco possiamo ricavare dal confronto colla lista degli Agiadi, l'altro ramo che regnava

---

(1) Ho creduto più opportuno in questi computi risalire a Teopompo dai suoi discendenti prendendo come punto di partenza date storicamente sicure, che discendere sino a Teopompo dai suoi leggendari antenati, seguendo le cronologie incerte di Eratostene e di altri. L'Unger seguì questo ultimo metodo e quindi giunse a conclusioni evidentemente false.

in Sparta insieme con gli Euripontidi, perchè Tirteo nomina soltanto Teopompo e non ricorda il suo collega nel trono. Secondo la tradizione antica il collega di Teopompo sarebbe stato Polidoro. Or bene Erodoto (VII 204) e Pausania (III 2. 7) ci presentano in pieno accordo la seguente serie: Polidoro, Euricrate, Anaxandro, Euricratida (o Euricrate II), Leone e Anaxandrida. Siccome Anaxandrida morì nel 520, supponendo, come sopra, la durata di venticinque anni per ogni regno, Polidoro dovrebbe esser posto nella metà del settimo secolo. Il confronto risulta quindi favorevole alla testimonianza di Pausania: tuttavia prima di presentare le nostre conclusioni a tal riguardo discutiamo sull' intervallo fra la prima e la seconda guerra.

Tirteo non nomina i re della seconda guerra, ma dice che la prima avvenne sotto i πατέρων ἡμετέρων πατέρες. Come si deve intendere questa frase? i nostri nonni o i nostri antenati? Il Verrall e lo Schwartz seguirono la seconda interpretazione; ma a torto: e la prima spiegazione è così evidente che niuno degli scrittori antichi o dei moderni ne ha mai dubitato. Non si è invece d' accordo sul valore cronologico che deve darsi a questa frase. Pausania stabilì l' intervallo di trentanove anni e Giustino di ottanta: e gli antichi e i moderni hanno ondeggiato fra questi due intervalli. Il Beloch osserva che Tirteo è un poeta, non un cronologo e quindi non si può prendere alla lettera la sua espressione. E questo, in un certo senso, è giusto: tuttavia sarà più verosimile l'opinione media che stabilisce un intervallo di sessant'anni. Se si accetta la data, che abbiamo ricavato dalla lista di Pausania, la prima guerra dovrebbe esser posta nella prima metà del settimo secolo e la seconda verso l' anno 600. E ad accogliere tale conclusione sono stato spinto più che dal valore dubbio della testimonianza di Pausania, dall' impossibilità di trovare una data più opportuna ai carmi di Tirteo. Si sa che i primi elegiaci fiorirono nella Ionia verso la metà del settimo secolo: ora, se noi poniamo Tirteo prima del 600, l'elegia sarebbe fiorita contemporaneamente nella Ionia e a Sparta, il che è inverosimile. E i grammatici alessandrini che discutevano se il più antico elegiaco fosse stato Callino o Archiloco o Mimnermo non dovevano essere molto convinti dell' antichità di Tirteo: se quei critici avessero creduto Tirteo del 650 lo avrebbero posto fra coloro che potevano aspirare al merito di avere inventato il metro elegiaco. Nè d' altra parte si potrebbe assegnare a Tirteo una data più recente. Dall' elegia XI apprendiamo che gli Spartani della seconda guerra combattevano con lo scudo omerico e non si era formata ancora la falange. Quando si sia introdotta a Sparta questa trasformazione di armi e di tattica guerresca non si sa bene, ma possiamo sicuramente supporre che verso la metà del sesto secolo gli Spartani usavano gli scudi rotondi e piccoli e combattevano in falange serrata.

4. Dobbiamo ora esaminare l' ipotesi del Verrall (Tyrtaeus: a graeco-roman tradition. The classical Review. p. 269-77. 1896 e The date of Tyrtaeus. The class. Rev. p. 185-90. 1897. Cfr. anche il Macan. A note on the date of Tyrtaeus and the Messenian war. Class. Rev. p. 10-12. 1897).

Secondo la tradizione comune Tirteo militò a favore degli Spartani nella seconda guerra messenica, il Verrall crede invece che Tirteo appartenga alla terza guerra messenica (a. 464-55). Ecco i suoi argomenti:

Licurgo, nell'orazione contro Leocrate (pp. 102-109), dimostra chiaramente che Tirteo fiorì fra le guerre persiane e quella del Peloponneso. I nostri antenati, dice l'oratore ateniese, stabilirono che i poemi omerici fossero recitati nelle feste Panatenee e l' efficacia educativa di Omero si palesò nelle guerre persiane, poichè la battaglia di Maratona salvò la Grecia dall' invasione dei barbari. Ed erano così valorosi, soggiunge Licurgo, i nostri antenati che gli Spartani, per consiglio dell' oracolo, chiesero a noi un duce nella guerra

contro i Messeni: e noi inviammo Tirteo, che vinse i nemici e con le sue elegie istitui a Sparta un felice sistema di educazione, onde gli Spartani divennero idonei a contendere con noi intorno all'egemonia. Tirteo adunque, secondo Licurgo, è una conseguenza ed una prova del valore dimostrato dagli Ateniesi nelle guerre contro i Persiani. E Tirteo, elevando il morale degli Spartani, li spinse a contendere con gli Ateniesi intorno all'egemonia della Grecia nei tempi immediatamente successivi alla liberazione dell' Ellade da parte degli Ateniesi. Certo gli effetti di una riforma educativa non possono perdurare oltre una o al massimo due generazioni. Sparta non poteva quindi contendere con Atene nel 430 in virtù dell' educazione guerresca acquistata nel 680, poichè in un giro sì lungo di anni gli effetti sarebbero svaniti per l' intrecciarsi e il sovrapporsi di tante altre cause.

D' altra parte v' è in Licurgo un passo notevole che risolve la questione della data di Tirteo: p. 105: τοιγαροῦν οὕτως ἦσαν ἄνδρες σπουδαῖοι καὶ κοινῇ καὶ ἰδίᾳ οἱ τότε τὴν πόλιν οἰκοῦντες, ὥστε τοῖς ἀνδρειοτάτοις Λακεδαιμονίοις ἐν τοῖς ἔμπροσθεν χρόνοις πολεμοῦσι πρὸς Μεσσηνίους ἀνεῖλεν ὁ θεὸς παρ' ἡμῶν ἡγεμόνα λαβεῖν καὶ νικήσειν τοὺς ἐναντίους. Ora le parole ἐν τοῖς ἔμπροσθεν χρόνοις per la loro posizione dànno luogo a quattro interpretazioni diverse. Possono infatti riferirsi a τοῖς ἀνδρειοτάτοις oppure a πολεμοῦσι e ad ἀνεῖλεν; inoltre la priorità può essere considerata rispetto al momento del discorso oppure rispetto al tempo degli eventi narrati nel contesto immediato. La migliore interpretazione è quella che riferisce ἐν τοῖς ἔμπροσθεν χρόνοις a τοῖς ἀνδρειοτάτοις e allora son possibili due spiegazioni : o l' antica potenza di Sparta è posta in contrasto con la sua debolezza nel tempo di Licurgo o nel tempo della guerra messenica quando chiese un duce ad Atene. Ma, qualunque spiegazione si accolga, rimane assodato che Licurgo crede Tirteo del quinto secolo: e certo l' opinione di Licurgo è da preferirsi a quella di Strabone, di Pausania e degli altri storici che hanno posto Tirteo nel settimo secolo.

Si può fare tuttavia un altro ragionamento. Tirteo, senza dubbio, fu inviato a Sparta dopo l'assunzione di Omero a poeta di Stato in Atene. Ora non è ben certo quando ciò sia avvenuto: se sotto Solone o Pisistrato o i Pisistratidi. Certamente gli effetti della lettura dei poemi omerici non si sono mostrati in un giorno e ne abbiamo un indizio solo nella splendida letteratura ateniese da Eschilo in poi: quindi la supremazia intellettuale di Atene deve essere posta nella metà del sesto secolo. Io credo che il 530 o il 540 sia il termine più lontano della storia di Tirteo. V'è una guerra messenica in quei tempi? No: bisogna quindi discendere a quella del 464-55, che del resto appare sempre preferibile, perchè Tirteo non può precedere più di una o al massimo due generazioni la guerra del Peloponneso.

Alla testimonianza di Licurgo si debbono aggiungere quelle di Platone e di Aristotele.

Platone in due luoghi delle Leggi ricorda Tirteo. Nel primo luogo (858 e) troviamo il nome di Tirteo vicino ad Omero. Ciò potrebbe far credere all' antichità di Tirteo; ma Platone, come poi anche Orazio (Arte p. v. 401-2) ricorda Tirteo insieme con Omero, perchè furono entrambi poeti civili e morali: l' uno fu per Atene quello che poi fu l' altro rispetto a Sparta; i loro nomi stanno quindi vicino non per ragioni cronologiche, ma per la loro affinità educativa e storica.

Altrove (629 a) Platone dice: Τύρταιον, τὸν φύσει μὲν 'Αθηναῖον, τῶνδε (Λακεδαιμονίων) δὲ πολίτην γενόμενον. Ora, se Tirteo fosse vissuto nel settimo secolo, non sarebbe stato possibile a Platone avere una cognizione così sicura dei suoi particolari biografici e certo Platone non si sarebbe esposto alla critica senza alcun motivo. Ogni difficoltà vien tolta, se ammettiamo che Tirteo abbia appartenuto alla generazione di Sofocle.

Nello stesso luogo (629 b) l' interlocutore ateniese dubita se il cretese Clinia abbia letto i carmi di Tirteo. Ora, se Platone avesse creduto Tirteo più antico di Archiloco, sarebbe stato strano il dubitare se un uomo di lettere avesse notizia delle elegie di Tirteo e se

queste si fossero diffuse nell' isola di Creta. Certo dal ricordo di Platone non si può fare alcuna deduzione sicura sulla data di Tirteo, ma tutto c' induce a credere che Tirteo sia stato più vicino a Platone di quello che si stima comunemente.

Aristotele (Pol. V 6) ricorda l' Eunomia di Tirteo con queste parole: ἐν δὲ ταῖς ἀριστοκρατίαις γίνονται αἱ στάσεις..... ἔτι ὅταν οἱ μὲν ἀπορῶσι λίαν, οἱ δ' εὐπορῶσι· καὶ μάλιστα ἐν τοῖς πολέμοις τοῦτο γίνεται. Συνέβη δὲ καὶ τοῦτο ἐν Λακεδαίμονι ὑπὸ τὸν Μεσσηνιακὸν πόλεμον. Δῆλον δὲ καὶ τοῦτο ἐκ τῆς Τυρταίου ποιήσεως τῆς καλουμένης Εὐνομίας. Ora, se vi fossero state tre guerre messeniche distanti rispettivamente cento, trecento e trecentocinquant' anni dai suoi tempi, Aristotele non avrebbe detto senz' altro τὸν Μεσσηνιακὸν πόλεμον. Il vero è che ai tempi di Aristotele non si era fissata la storia di alcuna guerra messenica, tranne quella del quinto secolo. La prima e la seconda guerra saranno descritte con ampi particolari dagli storici della decadenza ed erano meno note ai tempi di Aristotele, sebbene fossero più vicine. Alla terza guerra messenica allude quindi Aristotele: e certo l' Eunomia di Tirteo doveva colpire maggiormente Aristotele, essendo contemporanea di Cimone e di Pericle, che se fosse stata composta nell' anno 680.

Abbiamo esaminato il valore delle testimonianze di Licurgo, di Platone e di Aristotele, dobbiamo ora aggiungere alcune considerazioni.

Se leggiamo attentamente i canti di Tirteo, nulla vi troviamo che possa impedire che siano riferiti alla terza guerra messenica. I frammenti, che son rimasti, possono riferirsi a qualsiasi guerra. V'è bensì qualche ricordo di persone e di luoghi, ma sono accenni senza importanza. Nemmeno dalla lingua ci possono venire indicazioni utili. D'altra parte la storia di Tirteo non richiede la data del settimo secolo, anzi diventa intelligibile e credibile solo se si pone due secoli più tardi. Tirteo era un ateniese di qualche talento letterario che, inviato a Sparta, eccitò gli spiriti depressi degli Spartani e di poi continuò la sua opera educativa in mezzo a loro. Ora tutto questo è verosimile nel quinto secolo, non nel settimo secolo, perchè è assurdo ammettere che Tirteo abbia introdotto a Sparta nel 670 un sistema di educazione che mancava ad Atene.

Inoltre, se i carmi di Tirteo sono del settimo secolo, come mai solo nel quarto secolo abbiamo notizie di essi? Perchè questo silenzio di tre secoli su opere che hanno esercitato tanta influenza? Specialmente notevole è il fatto che Platone parla di Tirteo solo nei suoi ultimi scritti.

V' è poi un' altra grave difficoltà: poteva fiorire l'elegia a Sparta nel settimo secolo? Se mai nel 630 si composero elegie, ciò avvenne nella Ionia. Sparta fu l'ultima ad acquistare una coltura popolare e ad accogliere ed intendere la letteratura scritta in forme straniere e in dialetto straniero. Se Tirteo è del 680 le sue elegie sono spurie: ma l' ipotesi della falsità è assurda, perchè i carmi di Tirteo furono composti certo per gli Spartani e suscitarono la loro ammirazione; quindi Tirteo visse nel tempo in cui quei canti potevano avere la loro ragion d' essere.

Un ultimo argomento si desume dalla poca fede che merita Riano, il quale non scrisse una storia, ma un romanzo. E non bisogna dimenticare ancora che Riano pone come re di Sparta, al tempo di Tirteo, Leotichide, che visse nel quinto secolo, e a torto alcuni hanno inventato un Leotichide più antico per mettere d' accordo Pausania con Riano.

La conclusione legittima è che Tirteo fu un ateniese del quinto secolo, mandato a Sparta durante la terza guerra messenica.

Questi sono gli argomenti del Verrall. Noi li abbiamo esposti con la maggiore evidenza: ora dimostreremo come siano poco consistenti.

In primo luogo dobbiamo osservare che la testimonianza di Licurgo non ha maggior

valore di quella degli altri scrittori posteriori ad Epaminonda. Licurgo afferma che Tirteo fu un ateniese mandato a Sparta per consiglio dell' oracolo e noi nel capitolo seguente dimostreremo che questa è una storiella, che si deve appunto ai retori ateniesi. Ora, se Licurgo ci riferisce notizie inesatte intorno alla personalità di Tirteo, come potremo credere alla sua cronologia? Non è evidente che Licurgo cerca di blandire l' animo dei suoi uditori quando afferma che gli Spartani vinsero nella guerra del Peloponneso per la buona educazione ricevuta da un ateniese? Tuttavia supponiamo che Licurgo meriti piena fede: dal testo di Licurgo non si può ricavare quello che vuole il Verrall, anzi Licurgo è precisamente una testimonianza contro la sua ipotesi.

Licurgo si esprime presso a poco in questi termini: I carmi di Omero educarono così efficacemente i nostri antenati che costoro non solo combatterono per la loro patria, ma esposero la loro vita per la salvezza dell' intera Grecia, durante l' invasione barbarica: e i nostri maggiori erano così bravi che agli Spartani oppressi in guerra dai Messeni il Dio prescrisse di chiedere a noi un duce. Noi inviammo Tirteo, il quale vinse i Messeni e poi istituì a Sparta un sistema di educazione e lasciò infine agli Spartani le sue elegie, continuo eccitamento al valore militare e all' amor di patria. E i carmi di Tirteo produssero un effetto così grande che gli Spartani osarono contendere con noi intorno all' egemonia della Grecia (1): e a ragione, poichè come i nostri antenati avevano vinto a Maratona, così essi erano morti eroicamente alle Termopili. Adunque, secondo Licurgo, il valore dimostrato dagli Spartani alle Termopili (a. 490) è una conseguenza dell'educazione guerresca di Tirteo: quindi Tirteo, secondo Licurgo, non può essere stato il duce della terza guerra Messenica (a. 464-55).

Il passo di Licurgo (p. 105) addotto dal Verrall è un'altra prova contro la sua ipotesi. Abbiamo già esposto le varie interpretazioni a cui può dar luogo e quale di esse abbia preferito il Verrall. Il Macan unisce ἀνδρειοτάτοις con ἐν τοῖς ἔμπροσθεν χρόνοις e crede che la priorità debba essere intesa rispetto agli eventi narrati nel contesto immediato. Il Weil non crede possibile alcuna interpretazione giusta e suppone che dopo ὥστε siano cadute alcune linee. Io credo che ἐν τοῖς ἔμπροσθεν χρόνοις si debba unire con πολεμοῦσι e ἀνεῖλεν e che la priorità debba essere intesa rispetto al momento degli eventi narrati nel contesto: quindi nei tempi precedenti alla battaglia di Maratona Apollo ordinò che si chiedesse un duce ad Atene. La parola οἱ πρόγονοι abbraccia più generazioni: una generazione fornì Tirteo, un'altra i vincitori di Maratona. Licurgo, come osserva il Macan, è un oratore che difende una tesi, non uno storico che espone cronologicamente gli eventi: quindi, se Licurgo accenna a Tirteo dopo di aver ricordato Maratona, ciò non vuol dire che Tirteo sia posteriore alla battaglia di Maratona.

Il Verrall ha senza dubbio ragione quando afferma che, secondo Licurgo, Tirteo è posteriore all'assunzione di Omero a poeta di Stato in Atene; ma ha torto quando dalla mancanza d'una guerra messenica nella tradizione antica deduce che Tirteo deve riferirsi alla terza guerra messenica. Al massimo avrebbe potuto concludere che la seconda guerra messenica deve essere posta nella metà del sesto secolo. Certo questa conclusione sarebbe stata poco verosimile, perchè l' autorità di Licurgo non basta a spostare di tanto la data della seconda guerra messenica, quando vi sono testimonianze e argomenti decisivi per credere

(1) Licurgo allude all' egemonia nella guerra del Peloponneso, come vuole il Verrall: a torto il Macan intende l' egemonia durante le guerre persiane.

che tale guerra sia più antica: ma, così come ha concluso, il Verrall non è d'accordo nemmeno con Licurgo.

Nulla di positivo si può dedurre dall'accenno di Aristotele e da quelli di Platone. Che poi Platone abbia ricordato Tirteo negli ultimi anni della sua attività letteraria, questa non è una prova che Tirteo sia stato suo contemporaneo, ma dimostra che la leggenda di Tirteo, come proveremo nel capitolo seguente, si è formata dopo Epaminonda, negli ultimi anni di Platone.

L'obbiezione che il Verrall desume dall'impossibilità che l'elegia sia fiorita a Sparta nella metà del settimo secolo è ben fondata, ma noi abbiamo supposto che Tirteo sia vissuto intorno al 600 e nel terzo capitolo dimostreremo che non tutti i frammenti che vanno sotto il nome di Tirteo sono genuini.

Intorno all'obbiezione, che il Verrall ricava dalla mancanza di tratti precisi e dall'assenza del colore locale nei carmi di Tirteo, si veda nel terzo capitolo la risposta ad analoga osservazione dello Schwartz.

Riano non parla di Tirteo. Riano, un romanziere del terzo secolo, ha posto la guerra Messenica, in cui combattè Aristomene, nel quinto secolo: ma questo non costituisce un argomento per fissare la cronologia di Tirteo.

Possiamo quindi concludere che l'ipotesi del Verrall è destituita di qualsiasi fondamento.

II.

LA LEGGENDA DI TIRTEO

1. La leggenda di Tirteo deriva, in tutti i suoi particolari, dal racconto di Pausania. Eccola in breve: Gli Spartani, nella seconda guerra Messenica, trovandosi a mal partito, consultarono l'oracolo, che rispose doversi chiedere un consigliere agli Ateniesi, i quali, non volendo disubbidire al Dio nè stimando opportuno aiutare gli Spartani, inviarono Tirteo, un maestro di scuola che sembrava aver poco senno ed era zoppo d'un piede (Τυρταῖος, διδάσκαλος γραμμάτων νοῦν τε ἥκιστα ἔχειν δοκῶν καὶ τὸν ἕτερον τῶν ποδῶν χωλός). Tirteo coi suoi carmi eccitò gli Spartani a proseguire la guerra (Paus. IV 15, 3). Quando si combattè a Stenìclaro presso il monumento del Cinghiale, Tirteo non prese parte alla mischia, ma rincuorava gli Spartani delle ultime file (id. IV 16, 1). Gli Spartani, vinti in quella battaglia, avrebbero voluto por fine alla guerra, ma Tirteo con le sue elegie li dissuase da questo proposito e apparecchiò una leva di Iloti (id. IV 16, 3). Infine, durante l'assedio di Ira, essendo sorta a Sparta una sedizione per causa della carestia, Tirteo con la sua Eunomia placò i rivoltosi (id. IV 18, 2).

Ma i varii elementi della leggenda si trovano negli scrittori anteriori a cominciare dal quarto secolo.

Callistene (Strab. VIII 362) narra che Tirteo fu inviato dagli Ateniesi agli Spartani che chiedevano un duce nella guerra contro i Messeni.

Platone (Leggi I 629) dice che Tirteo era un Ateniese, a cui fu poi data la cittadinanza spartana, e che i suoi carmi si erano diffusi da Sparta nel resto dell' Ellade.

Aristotele (Polit. V 6, 2) ricorda che Tirteo compose l' Eunomia per placare una sedizione avvenuta a Sparta durante la guerra messenica.

Licurgo (Oraz. c. Leocr. c. 28) racconta che gli Spartani, essendo in guerra coi Messeni, chiesero per consiglio dell' oracolo un duce agli Ateniesi, i quali inviarono Tirteo. Costui vinse i nemici e scrisse le elegie per educare i giovani all'amor di patria e al coraggio militare. E gli Spartani, che non tenevano in alcun conto gli altri poeti, stimarono tanto Tirteo che prescrissero ai soldati partenti in guerra di radunarsi presso la tenda del re ed ivi ascoltare la lettura dei carmi di Tirteo, poichè così sarebbero stati meglio disposti a morire per la patria.

Eraclide (Diog. Laerz. II 43) dice che gli Ateniesi stimarono stolto Tirteo.

Filocoro (Strab. VIII 362) afferma che Tirteo fu di Afidna nell' Attica e racconta altresì (Aten. XIV 630 f) che gli Spartani, avendo vinto i Messeni per la strategia di Tirteo, solevano far cantare a gara dai soldati, dopo il convito, le elegie di Tirteo, premiando chi avesse meglio cantato.

Diodoro (VIII 27 e XV 66) dice che Tirteo fu dato dagli Ateniesi come duce agli Spartani in guerra coi Messeni.

Plutarco (Apophth. Lac. 230) attesta che Tirteo, essendo stato fatto duce degli Spartani, ebbe la cittadinanza di Sparta.

Giustino (III 5, 4) narra che gli Ateniesi agli Spartani, che, per ordine dell' oracolo, chiedevano un duce, inviarono per ischerno il poeta Tirteo, zoppo d'un piede, il quale diede consigli salutari agli Spartani e coi suoi carmi li esortò a combattere arditamente in modo da conseguire la vittoria.

Il racconto di Pausania fu accolto, in quasi tutti i suoi particolari, dagli scrittori successivi, fra i quali basterà ricordare Temistio e lo scoliasta di Platone.

Temistio (Oraz. XV 197) dice che gli Spartani, oppressi in guerra dai Messeni, ebbero in risposta dall'oracolo di chiedere l'alleanza degli Ateniesi, i quali non mandarono schiere di soldati, ma il poeta Tirteo, sapendo bene che gli Spartani erano forti e valorosi ed avevano soltanto bisogno di chi li sollevasse dal loro scoramento: a ciò era idoneo Tirteo, ma sarebbe stata più idonea la filosofia.

Lo scoliasta di Platone (Leggi 448 Bekker) racconta che Tirteo era ateniese, povero, maestro di scuola, zoppo e tenuto a vile. Apollo ordinò che costui fosse mandato come consigliere agli Spartani, oppressi dai Messeni, e Tirteo con le sue elegie esortò gli Spartani a combattere animosamente.

Vi fu per altro fra gli antichi qualche voce discorde e prima e dopo Pausania.

Strabone (VIII 362) dice che Tirteo fu il duce degli Spartani nella seconda guerra messenica, ma dubita della sua origine ateniese. Nel frammento αὐτὸς γὰρ (fr. II.) Tirteo si afferma spartano: quindi o il frammento è spurio o Tirteo non fu ateniese.

Suida (III 520) ha due articoli su Tirteo. Nel secondo riferisce la tradizione comune, ma nel primo scrive che Tirteo, figlio di Archembroto, fu lacone o milesio: egli eccitò coi suoi carmi (cinque libri di elegie) gli Spartani contro i Messeni e diede loro la vittoria.

Tuttavia la tradizione di Pausania ebbe il sopravvento. Accolta dal Klotz (Diss. prima de Tyrtaeo. Altenburgi 1767), che fu il primo a scrivere un lavoro degno di nota su Tirteo, fu difesa, in quasi tutti i suoi particolari, dal Francke (Tyrtaei reliquiae. Altona 1816), dal Matthiae (Diss. de Tyrtaei carminibus. Altenburgi 1820), dal Bach (Ueber Tyrtaeos und seine Gedichte. Breslau 1830 e Tyrtaei carmina. Lipsiae 1831), dal Cavallotti (Canti e frammenti di Tirteo con testo e note. Milano 1878) e dal Weil (Les élégies de Tyrtée: leur authenticité, leur âge. Journal des savants p. 553-65. 1899 ed Études sur l'antiquité grecque. Paris 1900, p. 193 segg.), per tacere dei minori.

2. F. Thiersch (De gnomicis carminibus graecorum p. II. Acta philologorum Monacensium. vol. III) fu il primo che mise in dubbio l' autenticità del racconto tradizionale. I frammenti di Tirteo non possono essere stati composti che da uno spartano: se la leggenda afferma che Tirteo fu ateniese, abbiamo il diritto di credere che Tirteo non sia mai esistito. Tale è a un dipresso il ragionamento del Thiersch. La conclusione è certo un paradosso: tuttavia non si può negare al Thiersch il merito di aver mostrato un problema, a cui nessuno prima di lui aveva posto attenzione.

Anche A. Hecker (Epist. crit. ad Schneidewinum p. II, p. 450-65. Philologus V. 1850) negò l' origine ateniese di Tirteo, basandosi su alcuni dorismi che si riscontrano nei frammenti attribuiti al nostro poeta. La leggenda si sarebbe formata in Atene, nel quinto secolo, presso a poco nel seguente modo: Gli Spartani, durante la terza guerra messenica, non potendo essi soli espugnare Itome, domandarono aiuto agli alleati e specialmente agli Ateniesi. In Atene la fazione aristocratica voleva che s'inviassero gli aiuti richiesti e la popolare vi si opponeva. Ora in questo contrasto nacque probabilmente la leggenda tirtaica. Cimone e gli altri ottimati, per imporre al popolo la loro opinione, divulgarono che anche

nella seconda guerra messenica gli Spartani avevano chiesto, per consiglio dell'oracolo, un generale agli Ateniesi, i quali avrebbero inviato Tirteo, che ottenne la vittoria sui Messeni. Allora gli avversari di Cimone non potendo o non volendo negar fede a questa leggenda, di cui il popolo si era compiaciuto, dissero che era vero che i loro antenati avevano dato un duce agli Spartani, ma quale si doveva mandare ad una città rivale, cioè uno zoppo e stolto e ignaró delle cose militari, per nuocere agli Spartani sotto colore di aiutarli, e che invece la cosa era riuscita contro la loro aspettazione. Si sa poi che Cimone fu mandato con un esercito in soccorso di Sparta e che gli Spartani insospettiti respinsero l'aiuto offerto.

Ma la critica più acuta e più completa della leggenda tirtaica si deve ad A. Hoelbe (De Tyrtaei patria. Dresden 1864). Ecco in breve il suo ragionamento:

Gli scrittori che ci hanno lasciato in maggior copia le notizie relative a Tirteo sono Pausania, Giustino, Temistio, Diodoro e lo scoliasta di Platone, i quali o derivano da Pausania, come Temistio e lo scoliasta di Platone, o dalla stessa fonte di Pausania, come Diodoro e Giustino. Da questi scrittori sappiamo che Tirteo era un maestro di scuola, zoppo e stolto. Ora queste notizie sono inverosimili. È mai possibile che gli Spartani, i quali niente altro stimavano più che la *mens sana in corpore sano*, abbiano accolto quest'infermo di corpo e di mente e l'abbiano preferito ai loro re nell'affidargli il comando dell'esercito? E che Tirteo sia stato il generale in capo lo attestano Diodoro, Filocoro, Strabone, Licurgo, Plutarco, Suida. Ma ammettiamo pure, giusta la testimonianza di Pausania, che Tirteo abbia avuto il solo ufficio di eccitare i soldati al combattimento: come mai un uomo con quelle qualità fisiche e morali poteva riuscire a rianimare gli Spartani? E come mai Tirteo poteva essere un maestro di scuola se a quei tempi in Atene, come disse il Thiersch, niuno o quasi sapeva di lettere? Forse Pausania e gli altri credettero Tirteo un maestro di scuola, perchè interpretarono male il luogo di Licurgo, ove si dice che Tirteo introdusse a Sparta un nuovo sistema di educazione, e il luogo di Aristotele, in cui si ricorda l'Eunomia.

La leggenda parla altresì del responso dell'oracolo che consigliava gli Spartani di chiedere un duce agli Ateniesi: ma noi sappiamo che il racconto delle guerre messeniche è infarcito di favole, le quali derivano in parte dalla tradizione popolare e in parte dai poeti e dagli storici che le aggiunsero od omisero a loro arbitrio. Si sa d'altronde che gli oratori ateniesi, durante la guerra del Peloponneso, solevano celebrare le gesta dei loro concittadini a detrimento delle altre città greche: e certo le guerre messeniche fornivano buon argomento contro l'emula Sparta. Non pareva vero potere attribuire a Tirteo Atene come patria; e di questo spirito di campanile neppure Licurgo poteva essere esente. E quale ingiuria maggiore contro la rivale che affermare che era bastato l'ultimo degli Ateniesi a dar la vittoria a Sparta contro Messene?

Dopo quello che si è esposto che cosa rimane della leggenda di Tirteo? Due fatti: vi fu un poeta Tirteo e militò con gli Spartani nella guerra messenica. Ma quale sarà stata la sua patria?

Non tutti gli antichi s'accordavano nel ritenere Tirteo ateniese. Strabone è in dubbio se debba crederlo ateniese o spartano e Suida lo dice lacone o milesio. Ora, secondo noi, Tirteo fu spartano e possiamo confermare la nostra asserzione con vari argomenti.

Il poeta stesso si dichiara spartano nei suoi versi. Nel framm. αὐτὸς γὰρ (fr. II) pone i suoi antenati fra quei Dori che, sotto la guida degli Eraclidi, da Erineo, che era una delle quattro città doriche, che formavano la Tetrapoli (Strab. IX 4, 10), discesero a Sparta; nel framm. ἡμετέρῳ βασιλῆι (fr. V, 1) chiama suo re lo spartano Teopompo; infine nel framm.

ἀμφ' αὐτήν (fr. V, 4) dice che i suoi maggiori combatterono per diciannove anni contro i Messeni. Avrebbe potuto affermare altrettanto uno straniero?

È impossibile che Tirteo ateniese abbia avuto la cittadinanza spartana, come vuole il Bach per conciliare Pausania con Tirteo, perchè gli Spartani erano più gelosi che gli altri Greci della loro cittadinanza ed Erodoto (IX 33-35) ci attesta che Tisameno ed Agia furono i soli stranieri che ottennero la cittadinanza spartana.

Nei frammenti di Tirteo si trovano alcuni dorismi irreducibili: δημότᾱς (fr. IV, 5), δεσπότᾱς (fr. I, 1). (v. Buttmann, Gr. Max. I 144), Κρονίων (fr. II, 1): un ateniese non li avrebbe di certo adoperati.

Il padre di Tirteo fu Archembroto, come dice Suida: ora questo nome presenta un'impronta laconica.

L'esistenza di due Afidne, l'una attica e l'altra dorica (Stef. Biz. 200) favorì probabilmente la formazione della leggenda, poichè Filocoro disse che Tirteo era di Afidna. Ad ogni modo Tirteo, se non nacque nell'Afidna spartana, fu certamente di stirpe dorica.

Al Hoelbe consentirono A. Lami (Tirteo. Livorno 1874), O. Immisch (Zu griechischen Dichtern. Philologus XLIX p. 206-7. 1890), H. Grégoire (Les recherches récentes sur la question de Tyrtée. Revue de l'instruction publique en Belgique XLIII p. 309-21. 1900). Il Lami si tenne pago di divulgare fra di noi gli argomenti del Hoelbe, l'Immisch volle trovare un altro argomento in Suida, che nel secondo articolo avrebbe riferito l'aneddoto attico, come suppose anche il Thiersch, e nel primo avrebbe scritto così: Τυρταῖος, Ἀρχεμβρότου, Λάκων, ὡς Ἡσύχιος Μιλήσιος κτλ., e il Grégoire osservò che, contro l'usanza degli Attici, Tirteo scandisce κᾱλός (fr. X, 1 e 30). Anche U. von Wilamowitz (Die Textgeschichte der griechischen Lyriker. Tyrtaios. p. 97-118. Berlin 1900) ed E. Pistelli (De recentiorum studiis in Tyrtaeum collatis. Studi italiani di filol. class. IX p. 435-48. 1901) hanno accolto l'ipotesi dell'origine spartana di Tirteo.

3. Non tutti gli argomenti addotti per dimostrare l'inverosimiglianza del racconto tradizionale hanno uguale valore. Così l'argomento che si vuol trarre dall'impronta laconica del nome Archembroto non regge affatto. Anzitutto la testimonianza di Suida è abbastanza sospetta, di poi non è vero che i nomi col suffisso βροτος siano stati una particolarità esclusiva dei Lacedemoni. Nè ha miglior base l'argomento dell'Immisch, il quale ha alterato, contro ogni probabilità, la lezione di Suida, cfr. Sitzler Bursians Jahresbb. LXXV. 1893. Infine al Grégoire si può osservare che Omero scandisce κᾱλός, come Tirteo, onde tale scansione non è una testimonianza dell'origine dorica di Tirteo, ma può soltanto dimostrare l'antichità dell'elegia in cui è adoperata. Nondimeno la discussione del Hoelbe contro la favola tradizionale è una battaglia vinta. Infatti i dorismi irreducibili, che si trovano qua e là nei frammenti di Tirteo, e i luoghi, in cui il poeta afferma di essere di stirpe dorica, sono prove che nessuno può mettere in dubbio. E al Bach, il quale, coll'autorità di Platone, volle credere che Tirteo, di nascita ateniese, fosse poi divenuto cittadino spartano, si può obbiettare che non per questo Tirteo avrebbe potuto chiamare doriesi i suoi antenati. D'altra parte chi non vede in tutti i particolari della leggenda l'arguzia degli Ateniesi e il loro odio implacabile contro Sparta? Lo stesso Pausania, il quale racconta in buona fede tante favole, si accorse che era impossibile che un maestro di scuola zoppo e tenuto in dispregio dai suoi concittadini, fosse divenuto ad un tratto uno stratega capace di rialzare le sorti disperate di una guerra, da cui dipendeva l'esistenza di due popoli eroici: perciò Pausania, alterando la tradizione comune, scrisse che Tirteo non ebbe altro ufficio che di rincuorare i soldati delle ultime file e di dare buoni consigli agli Spartani, ma questo mutamento non

basta a rendere probabile la leggenda tirtaica. La quale ormai è destinata a scomparire, come è scomparsa quella di Omero cieco e mendico: solo è strano che abbia trovato tanti difensori nel secolo scorso e che anche oggi dotti come il Verrall e il Weil credano nell'atticità di Tirteo (1).

4. Dobbiamo ora discutere sull'origine della leggenda tirtaica.

Il Hecker, a cui pare si accordi il Macan, crede che la leggenda si sia formata nel tempo di Cimone, mentre il Hoelbe e lo Schwartz sono d'avviso che sia sorta durante la guerra del Peloponneso: ambedue le ipotesi sono prive di fondamento. poichè a noi non mancano le prove per dimostrare che la leggenda è d'origine assai più tardiva.

Erodoto, affermando che Tisameno ed Agia furono i soli stranieri che ottennero la cittadinanza spartana, mostra d'aver ignorato la leggenda di Tirteo.

E l'ignorava anche Senofonte quando, verso l'anno 355, scriveva le sue Storie greche: altrimenti avrebbe fatto menzione di Tirteo nel luogo (VI 5, 33) in cui si enumerano i soccorsi che gli Ateniesi e gli Spartani si erano prestati scambievolmonte fin dai tempi più antichi.

Platone ha conosciuto Tirteo e le sue elegie solo negli ultimi anni della sua attività letteraria: egli parla di Tirteo soltanto nelle Leggi, mentre nella Repubblica e in altre opere, ove sarebbe stato assai opportuno il ricordo di Tirteo, non ne parla affatto.

Abbiamo già detto che solo dopo le vittorie di Epaminonda e la fondazione di Messene (a. 370) si cominciò a fissare il racconto delle guerre messeniche, che sino allora era stato affidato alla tradizione orale: ora qualche tempo dopo Epaminonda, verso la metà del quarto secolo, si dovette formare in Atene la leggenda tirtaica. Callistene e Platone sono i primi scrittori che mostrano di aver conosciuto Tirteo. Noi sappiamo come gli storici siano stati corrivi a duplicare gli avvenimenti della così detta terza guerra messenica. Or bene l'aiuto prestato dagli Ateniesi agli Spartani, nella seconda guerra messenica, coll'inviare Tirteo, non è che la duplicazione dell'aiuto prestato nella terza guerra, quando fu mandato Cimone con un esercito. A formare la leggenda tirtaica contribui certamente l'odio accumulato contro Sparta durante la guerra peloponnesiaca e forse anche il dispetto per il rifiuto di Cimone. È nota d'altronde la boria degli Ateniesi che tendevano sempre ad attribuirsi la gloria di tutte le imprese eroiche, a discapito degli altri popoli: a ragione quindi il Bernhardy (Grundiss d. griech. Literaturgesch. II p. 434) lodò il Thiersch di aver attribuito ai retori ateniesi la paternità della leggenda di Tirteo.

Ancora due osservazioni.

Il Hoelbe e il Grégoire credono che l'esistenza di due Afidne, l'una dorica e l'altra attica, abbia favorito la formazione della leggenda. L'ipotesi non è molto verosimile: a ragione infatti O. Mueller (Ov. Fast. V 699 segg.) e F. Cavallotti hanno posto in dubbio la esistenza dell'Afidna lacone, che, probabilmente, è un'invenzione di Stefano Bizantino, il quale

(1) F. Dümmler (Sittengeschichtliche Parallelen p. 10. Philologus LVI 1897) crede Tirteo ateniese, perchè, come egli afferma, l'origine spartana non solo non sarebbe stata utile per il cantore Tirteo, ma sarebbe stato un impedimento all'esplicazione della sua attività. Forse, egli dice, Tirteo divenne cittadino spartano, poichè nei tempi remoti gli Spartani non erano tanto gelosi della loro cittadinanza. Bisogna però aggiungere che il Dümmler non conforta (nè avrebbe potuto) di alcuna prova le sue asserzioni, che non ci sembrano molto fondate.

mosso dallo stesso dubbio di Strabone (VIII 362) voleva forse conciliare la testimonianza di Filocoro col dorismo di Tirteo.

Il Cavallotti aveva mosso questa obbiezione: «se la leggenda di Tirteo è dovuta agli Ateniesi, come mai gli Spartani, feriti nel loro amor proprio, non hanno reagito? se Tirteo fosse stato veramente spartano, dovremmo trovare una doppia tradizione: l'una attica, che attribuisce Tirteo ad Atene, l'altra dorica, che lo rivendica a Sparta». Ma l'obbiezione non ha valore. La doppia corrente vi fu, come si ricava da Strabone (VIII 362: ἢ Φιλοχόρῳ ἀπιστητέον... καὶ Καλλισθένει καὶ ἄλλοις πλείοσι τοῖς εἰποῦσι ἐξ Ἀθηνῶν ἀφικέσθαι), ma la corrente dorica, com'era naturale, fu soffocata.

5. Ci rimane ad esaminare un'altra ipotesi sulla patria di Tirteo.

Già il Boettiger (Mus. Attic. p. I p. 336) e il Welcker avevano creduto Tirteo milesio. La loro opinione fu testè sostenuta da H. Flach (Gesch. der griech. Lyrik. Tubinga 1883. p. 183-84): ed ecco in breve il suo ragionamento:

Tirteo fu di Mileto e di poi emigrò a Sparta: tale è la testimonianza che troviamo in Suida. Esso era o un ateniese immigrato fra gli Ioni o un ionio immigrato in Atene. Una prova evidente dell'origine ionica di Tirteo si trova nel framm. XII v. 6, ove si ricordano come principi ricchissimi Mida e Cinira: difatti un attico o uno spartano avrebbe potuto citare altri esempi del continente greco e difficilmente avrebbe conosciuto le favole ciprie e frigie.

Se Tirteo è stato creduto spartano, ciò si deve alla sua lunga dimora in Sparta e alla cittadinanza spartana, di cui fu insignito: lo stesso processo è avvenuto per Alcmano. Nessuna meraviglia quindi che egli stesso si proclami spartano.

La storiella che sia stato un ateniese e un maestro di scuola è nata in Atene ed è un prodotto della commedia attica. Si dice altresì che sia nato in Afidna ateniese, ma, in quei tempi, Afidna non apparteneva ad Atene: forse l'errore è derivato dalla località Ἐρινέος, che Tirteo ricorda.

Le elegie sono state composte in dialetto ionico, perchè questo era il dialetto richiesto da quel genere di poesia: gli Spartani e Tirteo stesso vi hanno mescolato qualche dorismo.

Ora l'ipotesi del Flach fu chiamata, a buon diritto, strana dal Verrall: difatti non è difficile mostrarne l'assurdità.

Suida non afferma milesio Tirteo, ma dubita se sia stato lacone o milesio: ora questo dubbio di Suida non basta a sostenere una teoria che ha contro di sè tutta la tradizione antica.

L'accenno di Cinira e Mida nell'elegia XII nulla dimostra, perchè, come ricorda lo stesso Flach, Cinira è menzionato anche da Omero (Il. XI 20) e Mida da Platone (Leggi II 660 e Rep. III 408 b). Al Flach che spiega colla cittadinanza spartana, attribuita a Tirteo, le sue affermazioni di stirpe doriese, potremmo ripetere l'obbiezione già rivolta al Bach. Finalmente il modo con cui il Flach accenna ai dorismi di Tirteo non ha bisogno di commento: saremmo curiosi di sapere per qual motivo Tirteo non avrebbe usato rigorosamente, nella composizione dei suoi carmi, il proprio dialetto, tanto più che era il dialetto richiesto dal genere elegiaco.

Infine, tanto per la storia, ricorderò che il Burette ha voluto riconoscere il nostro Tirteo nel musico Tirteo da Mantinea, ricordato da Plutarco (mus. 21).

6. Ed ora riassumiamo in breve i risultati che abbiamo ottenuto dalla disputa precedente.

La leggenda, che per tanto tempo ci ha mostrato la figura di Tirteo sotto un aspetto non vero, è svanita dinanzi al lume della critica e a nulla sono riusciti gli sforzi dei

suoi sostenitori lungo la discussione secolare: nè maggior consistenza hanno presentato le teorie sporadiche, da noi testè combattute. Che cosa dunque si può affermare di sicuro intorno a Tirteo? Durante la seconda guerra messenica uno spartano di un certo talento poetico compose varie elegie per rianimare i suoi concittadini, che disperavano della vittoria, e per placare le sedizioni civili scoppiate in quella circostanza. E veramente, se si si considera il tempo e il luogo, restiamo sorpresi dinanzi al *novo miracolo e gentile,* che la figura di Tirteo offre. Ma a diffondere la sua fama sono valse in ispecial modo le qualità singolari che la leggenda ateniese gli ha attribuito. E ove si rifletta che Tirteo fu il poeta degli oppressori e che i suoi carmi raggiunsero lo scopo di ribadire le catene dei Messeni, sembrerà ingiusta l'aureola di simpatia che circonda il suo nome e la fama popolare che lo ha salutato sempre come il padre dei poeti liberatori.

III.

I CARMI DI TIRTEO

1. Molti scrittori antichi (Licurgo, Stobeo, Pausania, Diodoro, Plutarco, Strabone ecc.) ci hanno conservato i canti e i frammenti di Tirteo. Qui sorge un nuovo quesito: i carmi giunti a noi sotto il nome di Tirteo sono autentici?

Il Thiersch dubitò dell'autenticità di tutti i carmi di Tirteo: egli credette che quei carmi fossero stati composti a Sparta e poi falsamente attribuiti a un Tirteo ateniese, personaggio del tutto immaginario. Il paradosso del Thiersch fu agevolmente confutato dal Bach e dal Bernhardy: ma pochi anni or sono lo Schwartz (Hermes 1899) ha ripreso in parte la tesi del Thiersch. Tirteo, secondo lo Schwartz, non è mai esistito e i carmi a lui comunemente attribuiti sono opera di alcuni ateniesi del quinto secolo. All'audace asserzione del critico monacense era mancata una copia corrispondente di prove, mentre lo Schwartz ha confermato la sua tesi con argomenti nuovi e importanti. Sono assai notevoli le sue considerazioni storiche sulle guerre messeniche: noi ci limiteremo ad esporre gli argomenti i quali l'hanno indotto a credere che i carmi di Tirteo siano una tardiva falsificazione ateniese. Eccoli in breve:

L'etica della nobiltà dorica si concentrava nelle opere guerresche e negli esercizi fisici. Basti a tal riguardo la testimonianza di Pindaro. Ora Tirteo non vuol saperne di esercizi corporali (fr. XII): questo è un concetto che si ritrova presso Senofane ed Euripide. In questi scrittori ferve nel suo pieno vigore la polemica contro l'atletismo. Tirteo invece ne parla come d'un fatto di cui nessuno più dubita e quindi il suo accenno è breve e indifferente.

Tirteo promette l'immortalità a chi cade per la patria:

ἀλλ'ὑπὸ γῆς περ ἐὼν γίγνεται ἀθάνατος (fr. XII v. 32).

Questo è un concetto ricavato dalle orazioni funebri attiche, e il v. 24:

ἄστυ τε καὶ λαοὺς καὶ πατέρ' εὐκλεΐσας;

ricorda l'espressione πατρίδα εὐκλέισαν dell'epigramma ateniese.

Le forme entimematiche e sillogistiche che troviamo così spesso in Tirteo non sono concepibili in un poeta del settimo secolo e il tono oratorio delle sue elegie fa ricordare gli oratori attici.

Nei frammenti di Tirteo si rileva la mancanza di tratti precisi, l'assenza del colore locale: se quei carmi fossero stati composti a Sparta durante le guerre messeniche vi dovremmo trovare minore indeterminatezza.

Che dire poi dell' assurdità dei particolari storici, con cui è giunta a noi la figura di Tirteo? Tirteo non è mai esistito e la sua leggenda si è formata in Atene al tempo della guerra peloponnesiaca. Ne furono autori alcuni oligarchi ateniesi, ammiratori di Sparta e delle sue istituzioni, i quali bramavano il predominio spartano in odio alla democrazia. Le elegie, che vanno comunemente sotto il nome di Tirteo, sono quindi una falsificazione ateniese e il nome di Tirteo fu suggerito forse da quel Tirteo, cantore di Mantinea, di cui parla Plutarco. Il falso Tirteo fu poi accettato da Sparta dopo le vittorie di Epaminonda.

Gli argomenti dello Schwartz furono combattuti dal Weil (op. l.), dal Grégoire (op. l.) e dal Meyer (Forschungen zur alten Geschichte II p. 544-48. Halle 1899). Si veda inoltre il Beloch (Hermes 1900).

Lo Schwartz ricava buona parte delle sue prove dall'elegia XII e noi risponderemo a queste obbiezioni quando si discuterà sull'autenticità dei carmi di Tirteo: ed ora passiamo alle altre osservazioni.

Lo Schwartz dice che in Tirteo è notevole la mancanza di tratti precisi, l'assenza del così detto colore locale. Se fosse vera, la cosa non dovrebbe meravigliarci. Licurgo e Stobeo, che ci hanno tramandato i frammenti più lunghi, siccome volevano offrire un modello di poesia patriottica, non potevano prendere da Tirteo se non quello che vi era di più generale. Così, se giudicassimo Sofocle ed Euripide dalle citazioni di Stobeo e di Ateneo, li dovremmo credere poeti gnomici, perchè il Florilegio di Stobeo e il Convito di Ateneo non contengono che massime generali tolte dalle opere di quei tragici. Ma il vero è che i frammenti di Tirteo sono pieni di dettagli precisi. L' Eunomia è un commento delle istituzioni doriche; si ricorda altrove il re Teopompo, come duce degli Spartani contro i Messeni; si descrivono pittorescamente le miserie dei Messeni vinti. Vi sono indicazioni precise: si dice p. e. che Messene è utile a piantarsi, si attesta che la prima guerra durò venti anni, si allude qua e là alle varie vicende della prima e della seconda guerra messenica. È quindi fuor di dubbio che almeno quei frammenti, in cui si trovano dettagli così precisi, siano stati composti da Tirteo, poeta spartano, contemporaneo della seconda guerra messenica: e la figura di Tirteo, spogliata del velo della leggenda, non ha nulla che possa farci sospettare della sua esistenza. E che dire poi del modo con cui lo Schwartz suppone che sia avvenuta la falsificazione? Come mai gli oligarchi ateniesi del quinto secolo avrebbero potuto tentare di spingere Atene ad assoggettarsi a Sparta, facendo un quadro così sinistro dei Messeni sottomessi alla dominazione spartana? E perchè quei poeti ateniesi avrebbero usate forme doriche? e per qual motivo quegli uomini del quinto secolo avrebbero descritto le armi e gli ordini militari dei tempi omerici?

L'ipotesi dello Schwartz è certo destituita d'ogni fondamento. Tirteo esistette, tuttavia è lecito dubitare se qualcuno dei carmi a lui comunemente attribuiti sia spurio.

Il Meyer, il Weil, il Wilamowitz e il Pistelli si diedero specialmente a questa indagine, che altri avevano già iniziato, ma giunsero a risultati differenti: e in verità tale indagine è un problema assai difficile e per certi riguardi direi quasi insolubile. Nessuna meraviglia quindi se, avendo preso a trattare un problema, su cui hanno meditato tante sagaci intelligenze, otterrò scarso frutto dalla mia discussione.

Se le nostre conclusioni intorno all'età di Tirteo e alla formazione della sua leggenda sono esatte, le elegie e i frammenti di Tirteo si debbono distinguere in due parti, di cui l'una è opera di Tirteo, vissuto verso l'anno 600, e l'altra è una falsificazione ateniese della metà del quarto secolo. E per discernere la produzione antica dalla più recente è necessario esaminare la lingua, le figure, i concetti dei vari frammenti. Lo spiccato colore locale, i dorismi irreducibili, le forme grammaticali e metriche antiche, gli accenni ad avvenimenti

e ad istituzioni contemporanee saranno i caratteri distintivi dei frammenti genuini; al contrario la presenza di forme e di idee più recenti ci potranno giustamente far sospettare la falsificazione tardiva.

I frammenti che nell' edizione del Bergk costituiscono l' Eunomia nulla contengono, in complesso, che possa far dubitare della loro autenticità: anzi i dorismi irreducibili (Κρονίων II 1, δημότᾶς IV 5, δεσπότᾶς VII 1), le tracce d' un antico digamma (ϝέργα V 7), la copia dei particolari intorno alla prima e alla seconda guerra messenica (la prima guerra avvenne sotto Teopompo V 1-2, durò venti anni e finì con la peggio dei Messeni V 4-8, i Messeni furono aspramente vessati dai vincitori VI e VII), l'accenno alla costituzione spartana (IV), alcune indicazioni locali (Messene vasta, utile ad ararsi e a piantarsi V 2-3), il ricordo di un'antica immigrazione nella Laconia (II) sono indizio sicuro per attribuire a Tirteo la paternità di quei frammenti.

Dobbiamo solo fare una riserva per il fr. III:

Ἁ φιλοχρηματία Σπάρταν ὀλεῖ, ἄλλο δὲ οὐδέν.

. . . .

ὧδε γὰρ ἀργυρότοξος ἄναξ ἑκάεργος Ἀπόλλων
χρυσοκόμης ἔχρη πίονος ἐξ ἀδύτου.

I codici non ci hanno tramandato ad un modo questi versi e varie emendazioni sono state presentate dagli studiosi. Hanno discusso intorno all'autenticità di tali versi lo Schneidewin (Gottingae 1838), il Koehler (De Tyrtaei in ed. Bergkiana fr. tertio. Erlangen 1877), il Blass (Bursians Jahresbb. XV 1878 e N. Jahrbb. f. Phil. und Päd. CXXXVII p. 655-56. 1888), il Clemm (Zu den griechischen Elegikern. Jahrbb. f. Phil. u. Päd. CXXVII p. 4. 1883), il Hiller (Bursians Jahresbb. XXXIV. 1883), il Sitzler (Bursians Jahresbb. LXXV. 1893), il Wilamowitz (Tyrtaios. Berlin 1900 p. 108-9) e altri ancora.

Il primo di questi versi, citato da Diodoro senza il nome dell'autore, è stato riferito a Tirteo dai critici moderni senza alcun fondamento. Gli altri due versi si trovano soltanto in Diodoro VII 14, 5. Dindorf), confusi coi versi 3-10 del quarto frammento e senza il nome dell'autore, e furono attribuiti a Tirteo, perchè Plutarco (vit. Lic. c. 6) riferisce a Tirteo i v. 1-6 del quarto frammento. Tuttavia quei versi sono assai sospetti. Perchè tutta quella pompa di aggettivi? si aggiunga che l'epiteto χρυσοκόμης si trova per la prima volta in Pindaro. Siccome poi la risposta dell'oracolo è introdotta in Plutarco e in Diodoro da due distici differenti, tutto c' induce a credere che quei versi siano una variante dei v. IV 1-2, dovuta a qualche interpolatore.

Il Meyer (Forschungen zur alten Geschichte I p. 227 sgg. Halle 1892) crede spurii i v. IV 7-10, già sospetti allo Schneidewin e ad altri in quanto che non si leggono in Plutarco.

Ecco l' intero frammento:

Φοίβου ἀκούσαντες Πυθωνόθεν οἴκαδ' ἔνεικαν
μαντείας τε θεοῦ καὶ τελέεντ' ἔπεα·
ἄρχειν μὲν βουλῆς θεοτιμήτους βασιλῆας,
οἷσι μέλει Σπάρτης ἱμερόεσσα πόλις,

πρεσβυγενεῖς τε γέροντας· ἔπειτα δὲ δημότας ἄνδρας
εὐθείαις ῥήτραις ἀνταπαμειβομένους
μυθεῖσθαί τε τὰ καλὰ καὶ ἔρδειν πάντα δίκαια,
μηδ' ἐπιβουλεύειν τῇδε πόλει . . . .
δήμου δὲ πλήθει νίκην καὶ κάρτος ἕπεσθαι
Φοῖβος γὰρ περὶ τῶν ὧδ' ἀνέφηνε πόλει· 10

Il Meyer dice: Nei primi sei versi il popolo è rappresentato come assolutamente soggetto alla volontà dei re e dei geronti, mentre negli ultimi quattro versi si accentua la sovranità popolare; quindi v' è contradizione. Ma se noi interpretiamo bene i primi sei versi, la contradizione non esiste. I re e i geronti non hanno presso di sè che l' iniziativa delle leggi, la cui approvazione spetta al popolo, che nei v. 7-8 è ammonito a comprendere bene il suo dovere. Cfr. il Mueller. Dor. II 541 e il Sitzler (Bursians Jahresbb. XCII. 1897).

Troviamo di poi le ὑποθῆκαι, costituite da tre lunghe elegie (X, XI e XII) e da due versi isolati (XIII e XIV).

L'elegia XI è indubbiamente di Tirteo. É un canto composto per gli Spartani (v. 1), si ricordano i vari eventi della seconda guerra (v. 7-10), vi si riscontrano pretti laconismi (τρεσσάντων e ἀγέλη v. 14: cfr. Plut. Agesil. 30 e Lic. 16, Erod. VII 231 , Aten. XIV 631 C) e tracce di antico digamma (ἔργα v. 27). Ma sopratutto è da notare che un poeta del quarto secolo non avrebbe descritto le armi e la tattica da due secoli in disuso. Cfr. il Meyer (Forsch. zur alten Gesch. II p. 546-47). In questa elegia è descritto lo scudo omerico, i guerrieri non marciano contro il nemico in falange ordinata, ma cercano da sè il proprio posto in battaglia, e gli armati alla leggiera scagliano sassi contro il nemico riparandosi sotto gli scudi degli opliti. L'elegia è quindi di produzione antica e nulla impedisce che la riferiamo a Tirteo.

Si dica lo stesso dell' elegia X. Il poeta ammonisce i giovani a combattere innanzi a tutti e a non permettere che i vecchi muoiano nelle prime file: dunque ogni guerriero può scegliersi il posto che vuole e non si è ancora formata la falange. Il Wilamowitz nota che il verbo φιλοψυχεῖν (v. 18) è di formazione recente, ma si osservano nell'elegie tracce antiche come κᾱλός (v. 1 e 30: così scandisce Omero, ma gli Attici sempre κᾰλός) e la scomparsa del digamma (ἦ. v. 2 e ἰδεῖν. v. 26).

L'elegia XII fu sospetta a molti. Eccone i primi versi:

Οὔτ' ἂν μνησαίμην οὔτ' ἐν λόγῳ ἄνδρα τιθείμην
οὔτε ποδῶν ἀρετῆς οὔτε παλαισμοσύνης,
οὐδ' εἰ Κυκλώπων μὲν ἔχοι μέγεθός τε βίην τε,
νικῴη δὲ θέων Θρηΐκιον Βορέην,
οὐδ' εἰ Τιθωνοῖο φυὴν χαριέστερος εἴη, 5
πλουτοίη δὲ Μίδεω καὶ Κινύρεω μάλιον,
οὐδ' εἰ Ταντα λίδεω Πέλοπος βασιλεύτερος εἴη,
γλῶσσαν δ' Ἀδρήστου μειλιχόγηρυν ἔχοι,
οὐδ' εἰ πᾶσαν ἔχοι δόξαν πλὴν θούριδος ἀλκῆς·
οὐ γὰρ ἀνὴρ ἀγαθὸς γίγνεται ἐν πολέμῳ, 10
εἰ μὴ τετλαίη μὲν ὁρῶν φόνον αἱματόεντα
καὶ δηΐων ὀρέγοιτ' ἐγγύθεν ἱστάμενος·

Il tono oratorio di questi versi dispiacque allo Schwartz, ma il Weil ha notato giu

stamente che anche in Omero vi sono luoghi consimili: cfr. le parole di Sarpedonte (lib. XII), la risposta di Achille, quando rifiuta i doni di Agamennone, e ciò che dice Giove quando vuole assicurare Giunone del suo amore. L'accenno all'immortalità degli eroi fece credere spurio al Weil il v. 32: ma qui non si allude alla vita futura delle anime, ma all'eternità della fama, di cui sono convinti anche gli eroi di Omero. Del resto, come osservò il Pistelli, sarebbe strano credere spurio questo solo verso e genuino il resto dell'elegia. Il Wilamowitz dice che in questa elegia si accenna alla falange e allo scudo rotondo; ma Tirteo non parla della falange in alcun luogo, solo ricorda i πρόμαχοι, che si ritrovano in Omero e nelle altre elegie di Tirteo. Anche lo scudo ombelicato (ἀσπίδος ὀμφαλοέσσης v. 25) è ricordato da Omero (ὑπ' ἀσπίδος ὀμφαλοέσσης Il. 11, 259). D'altra parte al v. 6 leggiamo μάλιον, traccia evidente d'antichità. Infine il lettore diligente noterà in questa elegia grande somiglianza di forme e di concetti con le altre due elegie e vi ritroverà la stessa abbondanza di imitazioni omeriche, onde si deve credere che siano opera d'un medesimo autore.

Nulla di certo, come ognuno vede, si può affermare dei fr. XIII e XIV: solo quest'ultimo sembra recente per la massima stoica che contiene.

Abbiamo infine gli embateri (fr. XV e XVI). Nulla di sicuro si può dire nemmeno degli embateri: essi sono pieni di dorismi e possono essere opera di Tirteo oppure carmi popolari di Sparta attribuiti di poi al nostro poeta. Sugli embateri vedi specialmente il Mueller (Dor. II 334) e il Wilamowitz (Die Textgesch. d. griech. Lyriker. p. 96-97. 1900).

Ed ora dovremmo parlare del valore estetico dei carmi di Tirteo, ma nulla potremmo aggiungere a quello che ne ha scritto il Pistelli, a cui rimandiamo il lettore: infatti il Pistelli con osservazioni nuove e acute ha dimostrato la scarsa potenza artistica e la poca originalità di Tirteo. La grande fama del nostro poeta è dovuta a motivi puramente storici.

LA LOTTA DI ROMA COL SANNIO

E

LA CRITICA STORICA

MEMORIA LETTA ALL'ACCADEMIA

DAL PROFESSORE

AGOSTINO DI LELLA

18

I.

Quel medesimo intento d'illustrare la storia e la topografia del Sannio, da cui altra volta fui mosso, facendo oggetto delle mie indagini una fra le più importanti città dei Sanniti (1), m'induce ora a fermar l'attenzione sul periodo più notevole della loro storia, nel quale più cospicue si ebbero le manifestazioni della loro ingenita baldanza, e della loro forte vitalità. Periodo molto malsicuro, da un lato per la deplorevole mancanza di notizie rispetto a certi momenti, per i quali mal si riesce a colmare le lacune esistenti nelle tradizioni riferiteci dagli antichi; dall'altro perchè non ci è dato di trarre tutto il profitto dal materiale, che le tradizioni stesse ci fecero pervenire. I fatti, raccontati dagli scrittori, ed apprezzati in diverso modo dalla critica, diedero luogo a conclusioni varie e spesso disparate, tra le quali è sempre più difficile il rintracciare un nesso, che valga a chiarirli ed a coordinarli. Sebbene non si possa negare che già ci troviamo nell'età pienamente storica, ci si vuol circondare dei maggiori sospetti, così da avvolgere d'incertezze ogni tentativo di ricostruzione; sentiamo perfin ripeterci che non vi sia periodo il quale più favorevolmente c'induca a sorprendere « la tarda genesi dell'annalistica nazionale, la natura degli ampi innesti e delle recenti falsificazioni sulle tradizioni più vetuste, le varie tendenze politiche generali dello Stato o le singole pretese delle famiglie « (2).

Tali recenti giudizi, presentando una grave entità, vivamente fanno sentire il bisogno di esaminare, soprattutto in relazione con essi, il racconto tradizionale, così come ci venne tramandato.

Le fonti sono ben poche, e principalissima la storia di Livio, a cui dobbiamo far capo

---

(1) V. il mio studio su « « *Telesia* » *antica città del Sannio.* Tip. d'Alessandro, Benevento.

(2) Pais. *Storia di Roma*, vol. 1°, p. 2ª, pag. 651.

per la continuità della narrazione in tutto il periodo della guerra, riferita da lui anche per un lungo tempo, in cui gli altri tacciono. S' intende dunque che specialmente dell'opera di Livio bisogna darsi conto, se si vuol trarre dai dati, che ci furon conservati, tutto ciò che può determinare la topografia, e lumeggiare lo svolgimento della storia del popolo sannita. Andrei lungi dal mio compito, se m' indugiassi su ogni minimo particolare, da cui poco o nessun utile si trarrebbe; il mio studio, soffermandosi solo su le più notevoli e più controverse fasi di una guerra della massima importanza, discuterà del valore storico del racconto liviano in rapporto agli apprezzamenti, che la critica ha espressi su le parti di esso, le quali direttamente ci riguardano.

Vivo è il dibattito, e purtroppo ardito è il cimento, cui mi accingo; d' altra parte felici sono stati i tentativi di reintegrare il merito della narrazione liviana « con un esame coscenzioso e diretto di quelle stesse prove e più cospicue, che si erano comunemente invocate per abbatterlo » (1). Estendere quell'esame ad un complesso di fatti, non ancora studiati sotto un cotal punto di vista, non parrà inopportuno quando già, in contrasto della critica obbligatoriamente deleteria dell' opera di Livio, una nuova tendenza dà a lui piena autorità per avvenimenti, ove più spiccate si credeva risultassero l' ignoranza e le contradizioni. Ed io mi riprometto che quella tendenza prevalga ancora per quanto riguarda la gran lotta di Roma col Sannio, e che sulla fida scorta del grande storico se ne abbiano a fissare ben netti i tratti essenziali, liberandoli da ogni dubbiezza meticolosa ed infondata.

II.

Nel dar principio alla trattazione degli avvenimenti singoli e più salienti della gran lotta di Roma col Sannio, ho ragione di trar conforto per la mia tesi nel prendere ad esame il primo dei fatti esterni, che è appunto la guerra contro Napoli. Qui la compiutezza ed attendibilità dei contorni, con cui ci vengono presentate le notizie topografiche degli avvenimenti nel racconto liviano, sono messe oramai in rilievo anche da quella critica, che vede in questo periodo « più che mai falsificazioni e contradizioni, ed innumerevoli le duplicazioni e le antecipazioni » (2). I dubbi su l' esistenza di Palepoli, contro la quale fu decretata guerra dai Romani, città situata, secondo Livio, « haud procul ubi nunc Neapolis sita est », ripresi ed avvalorati ai tempi nostri dalle argomentazioni del Mommsen (3), seguito dal Beloch (4), e poi dal Burger (5), si mostrarono privi di fondamento di fronte alle prove efficaci addotte dal Capasso (6), cui assentirono altri critici, a favore delle notizie di Livio. Facendo riflessione sul diverso atteggiamento di coloro, che si attennero alle argute ed autorevoli ipotesi del Mommsen, e degli altri, che presero a sostenere i dati

---

(1) Cocchia. *Del passaggio di Annibale per le Alpi* in Atti Acc. Arch. 1897-98.

(2) Pais, op. cit. pag. 375.

(3) *C. I. L.* X pag. 170 e 350.

(4) *Campanien*, p. 62.

(5) *De Bello cum Samn. secundo*; vedi il più recente scritto del medesimo autore: *Der Kampf zwischen Rom und Samnium.* Amsterdam, 1898.

(6) *Sull' antico sito di Napoli e Palepoli.* Napoli, 1855.

della relazione liviana, apparirà chiaro che per i primi le difficoltà sorgevano in quella appunto che si adoperavano ad abbatterle, e quindi eran costretti a provvedere, mutando le loro congetture; mentre per i secondi la sicurezza delle prove li mantenne saldi nelle loro induzioni, che acquistarono sempre più credito.

Il Mommsen pensò, com'è noto, alla città di Cuma, indicata nel nome di Palepoli, di cui Napoli, secondo Strabone, era una colonia; ma tale ipotesi fu sottoposta a modificazioni anche per parte di quelli, che, in massima, se ne fecero propugnatori. I Palepolitani, che, a giudizio del Mommsen, sarebbero stati non altri che quei Cumani, i quali si trasferirono da Cuma a Napoli, quando la loro città fu presa dai Sanniti, il Beloch li riconosce in quei Napoletani, che, ricevendo, forse sedici anni prima della guerra con Roma, i Sanniti (Campani) a far parte della cittadinanza, secondo le notizie di Strabone, ebbero con quel nome a distinguersi dai nuovi abitatori. Il Beloch stesso, poi, che fu punto sodisfatto della sua opinione, argomentò altrimenti, quando riflettè che la conquista di Cuma fu fatta dai Campani (Sanniti) nel 421 a. C., e quindi, poichè negli Atti Capitolini ricorre l'espressione « *Samnitibus Palaeopolitaneis* » (1), ebbe ad intendere che Roma nel 327 a. C. dovè guerreggiare con Cuma e con Napoli. Il Burger, che seguì pure le orme del Mommsen, giudicò ancora diversamente: per lui i « *Samnites Palaeopolitanei* » degli Atti trionfali sono i Sanniti di presidio a Cuma, di cui Publilio trionfa solamente, non potendolo su gli stessi Cumani, « *qui cives romani sine suffragio erant* ».

Non è il caso d'intrattenersi su le varie difficoltà, cui vanno incontro i predetti critici nel dipartirsi, più o meno, dalla narrazione di Livio; l'incerto valore delle loro argomentazioni già è stato determinato da altri (2); quel che giova mettere in evidenza è che, per quanto si studino di convalidare un'ipotesi, da cui non sanno distaccarsi, quei critici ce la mostrano già essi stessi non interamente ammissibile.

Non così per ciò che prese a sostenere il Capasso, cui non ripugnò che dal testo di Livio chiaramente venisse dimostrato che Palepoli e Napoli fossero due parti di una sola città, materialmente distinte fra loro, ed amendue da proprie mura circondate. Le conclusioni di lui furono giudicate « le sole possibili » dall'Holm (3), ed ebbero valido appoggio nello studio del Mariotti (4); e però quando noi possiamo leggere il giudizio reciso del Pais su la piena significazione dei dati topografici di Livio (5), comprendiamo su quali solide basi si fondasse quel criterio di giustificare la redazione dei fatti, tramandataci dal grande storico. Ed è appunto per l'impegno, divenuto sempre più vivo, di rendersene esatto conto, che si è sentita la necessità di modificare ancora le congetture, già accolte come definitive, allo scopo di emendarle nelle parti, che davano luogo a controversia.

Messi per questa via, e come incalzati dai felici risultamenti avuti fin qui, il nostro compito ci è ben determinato. Purtroppo il favore, con cui sono accettate le notizie topografiche, non è così incondizionato come parrebbe a prima giunta. Vi si rilevano ancora inesattezze (6); prove evidenti di errori e di contraddizioni si vogliono poi fare spuntar fuori

---

(1) *C. I. L.*, pag. 456.

(2) Vedi, per tutto quello che è stato detto in proposito, il Pais, o. c., pag. 470, nota 2ª.

(3) *Arch. stor. per le prov. nap.* XI, 1886, pag. 56.

(4) *Riv. di Fil. class.* XVI, 1888.

(5) O. c. pag. 479.

(6) V. Pais, loc. cit.

dal racconto di Livio per quella parte, che riguarda la resa della città, fatta dai Napoletani, anzichè dai Palepolitani, e per ciò che si riferisce al trattato di amicizia stretto con i Napoletani, cui tenne dietro il trionfo del proconsole Publilio. Siamo dunque ancor lungi dall'indurre la convinzione, che era così viva nel Capasso, che Livio volle usare « tutta la minuziosa esattezza di uno storico accurato » (1); e però, muovendo dal concetto fondamentale, cui accenna il medesimo critico, che cioè solamente Livio « potè avere più minuto ragguaglio delle vetuste memorie », proviamoci a rimuovere le difficoltà accennate, per rendergli piena giustizia.

Quanto opportunamente abbiano contribuito a farci abbandonare tante dubbiezze su i dati topografici di Livio le recenti determinazioni di De Petra (2) per identificare le località, cui quell'autore allude, non occorre insistere a rilevare. Raccogliendo in un fascio la edificazione irregolarmente fatta sul colle di S. Giovanni Maggiore, e la situazione del porto, si arriva, egli dice, con i soli dati topografici ed indipendentemente da qualsiasi tradizione, ad affermare dentro l'ambito della moderna Napoli, l'esistenza ed i confini di una città più piccola e più antica, che stava a S. Giovanni Maggiore, e di un'altra più giovane e più grande, che si stendeva ad oriente di Mezzocannone. Con queste indicazioni sicure, meglio che non facesse il Pais, che, basandosi su la ricostruzione del Capasso, si riferì al colle di Pizzofalcone (3), ed alla regione marittima, ora in parte interrata, in cui sorge l'arsenale, possiamo far corrispondere pienamente alla realtà i particolari topografici dell'assedio. Tra il lato occidentale della città nuova, ed il settentrionale dell'antica s'insinuava l'angolo, che dovè essere occupato più fortemente da Filone, nell'assediare le due città. « Da quel posto oppugnò e ruppe il baluardo, dietro cui i nemici avevano potuto correre ad aiutarsi reciprocamente, quando egli aveva minacciata più l'una che l'altra delle due città (4). Giacchè, in vista della guerra, e per soccorrersi scambievolmente, avevano messe in corrispondenza una delle porte, che Neapolis aveva nel suo muro occidentale, con l'altra porta, che la città vecchia o ebbe già fino dal principio, o aprì allora nel suo lato d'oriente » (5). Così si spiegherà come i due supremi magistrati, d'accordo essendosi decisi a consegnare le due città ai Romani, ed essendosi recato già segretamente Charilao al campo per trattare la resa, e le condizioni di pace, riescano a disfarsi dei Sanniti e dei Nolani: gli uni condotti ad arte al lido da Ninfio, gli altri costretti a fuggire alla volta di Nola « per aversam partem urbis », dopo che Charilao fu ritornato in città ed ebbe riempito « summa urbis romano milite » (6) Sebbene De Petra non si trattenga ad assodare ciò, ci è dato intendere che i « summa urbis » siano da collocarsi appunto su la collina di S. Giovanni Maggiore, la quale « è manifesto non sia stata compresa nella fondazione dei Chalcidesi » (7);

(1) O. c. pag. 17.

(2) De Petra, *Origini di Napoli* in Atti R. Acc. di Arch., 1903. Cfr. Capasso-De Petra, *Napoli greco-romana*, 1905, pag. 138.

(3) V., per le ragioni in contrario a tale ipotesi, lo studio del Cocchia su la tomba di Virgilio, *Saggi fil.* » vol. III.

(4) Liv. VIII, 23, 25.

(5) Mem. cit. pag. 23.

(6) Liv. VIII, 26, 6.

(7) Ibid. pag. 12.

in opposizione, proprio secondo argomenta il Capasso, c'è l'« aversam partem urbis », cioè Neapolis, situata ad oriente, donde i Nolani fuggirono.

Mentre con tali precise indicazioni sempre più ci persuadiamo della scrupolosità di Livio nella visione topografica degli avvenimenti, ancora campeggia la supposizione che scientemente Livio abbia partecipato ad una falsità storica, consacrata nella versione ufficiale, la quale trova il suo riscontro negli Atti capitolini, parlandoci di una Palepoli, ben distinta da Napoli nei suoi rapporti con Roma. Questo fatto si collega con altre dubbiezze. Come mai il proconsole Publilio, avuta per accordi la città di Neapolis, e concluso con i Napoletani un trattato di amicizia, potè, secondo la versione liviana, celebrare il trionfo? « Non si comprende, osserva il Pais (1), come si potesse trattare come amico un popolo, il quale durante il trionfo era di ludibrio alla plebe romana, come si potesse vilipendere una gente, che si sarebbe spontaneamente arresa ». Anche ritenendo che la città fu consegnata ai Romani dai Sanniti, secondo l'altra versione, « diventa incomprensibile come i Romani avessero accondisceso ad accordare ai vinti Napoletani quel trattato di alleanza e di amicizia, che era giudicato uno dei più favorevoli fra quelli ottenuti dagli stati greci, venuti a patti con Roma. Tale « *foedus* » non si accorda in nessun modo con la notizia di un trionfo. » (2).

A leggere tali giudizi, parrebbe impossibile che si possa venire, seguendo più strettamente la tradizione, da cui Livio sa trarre ogni utile, a rintracciare, nel tessuto dei fatti, una continuità ed un nesso così razionale da renderceli, secondo quel che a noi pare, pienamente spiegabili.

Nello studio già citato del De Petra, si ricostruisce la narrazione in modo da far risultare che mentre Publilio Filone fu anche troppo ossequente alle istruzioni del Senato di esser mite con i Greci, riuscì poi a sodisfare del tutto la sua vanità boriosa, trovando l'appicco per fare un'odiosa distinzione: « Parthenope, che si arrendeva, avrebbe fatto, insieme ai Sanniti suoi difensori, le spese del trionfo; ai Napoletani, che senza esser ridotti agli estremi, domandavano spontaneamente l'amicizia del popolo romano, sarebbero date le condizioni più favorevoli, che Roma avesse mai concedute » (3). La sostituzione di Palaepolis a Parthenope nella versione ufficiale, consegnata negli Atti Capitolini, seguita da Livio, carezzata dai Napoletani, bisognerebbe intenderla come un preciso desiderio del magistrato napoletano, che volle non venisse profanato il nome sacro di Parthenope, nel trionfo, come veniva risparmiato quello di Neapolis, e che invece si facesse non altro nome che quello della « vecchia città », di Palaepolis.

Quest'ultima congettura ci spiegherebbe come la falsificazione dell'autonomia di Palepoli sia avvenuta al tempo stesso della resa, e ciò diversamente da quel che il Mommsen suppone, che cioè vi furono alterazioni posteriori per fare piacere ai Napoletani, che miravano a far ricadere ogni odiosità su quelli di Palepoli (4). Non pare, intanto, che ai fini egoistici del generale romano debba del tutto attribuirsi il trattamento così diverso, usato alla vecchia città di fronte alla nuova. Sarebbe stata ogni cosa subordinata al suo trionfo, fino al punto che ai vinti si sarebbe conceduto tutto, pur che si potesse conciliare con

(1) Op. cit. p. 469.
(2) Ibid.
(3) Mem. cit. pag. 25.
(4) C. I. L. vol. X, pag. 170.

quello? E l'ambizioso Publilio, che tanto s'era adoperato, col lungo e stretto assedio, ad indurre i Napoletani alla resa, sarebbe venuto come ad una transazione quanto al suo dritto di trionfare su di essi, anzi ogni sua cura avrebbe messa a cumulare i favori dell'alleanza, per rendere impossibile la umiliazione del trionfo su i Napoletani?

A giudicare diversamente ci viene opportuno in aiuto quel completo frammento di Dionisio (1), in cui è detto dell'invio di ambasciatori romani a Napoli, perchè questa, fino allora legata con i Sanniti, si collegasse con un trattato a Roma. Ma nel medesimo tempo ambasciatori dei Nolani e dei Tarantini li persuasero a rimener fedeli all'alleanza con i Sanniti, e promisero, in caso di bisogno, aiuti contro Roma. Dal Senato la cosa passò alla adunanza del popolo, ove un'ambasceria dei Sanniti, con le più ampie promesse di aiuti, di risarcimenti di spese, e di riconquista della città di Cuma e del territorio su le coste della Campania, ottenne, dopo aspro conflitto, la vittoria del partito anti-romano. Due partiti dunque s'erano ben designati, nel principio della guerra, ed il Mariotti si fondò certamente su le notizie di Dionisio, quando considerò che a Palepoli avea sempre primeggiato la fazione favorevole ai Sanniti, mentre a Napoli la fazione dei Greci indigeni avea sempre cercato di liberarsi dai Campani dominatori (Sanniti) (2). E, riferendoci a quanto afferma il Pais in proposito, potremmo intendere che l'elemento campano, penetrato in Napoli, e divenuto predominante, influisse nelle decisioni dei Greci a favore del Sannio. Il chiaro critico ritiene che Napoli, verso il 327 « ci si presenta abitata da due popoli di stirpe diversa, occupanti due distinte regioni, alla stessa maniera di Capua, o meglio di Volturno, che, accanto agli Etruschi, dovette accogliere i Sanniti-Campani, a somiglianza della greco-iberica Emporie ed infine di tante altre città elleniche, obbligate a dar ricetto ad indigeni ed a popoli invasori » (3). Con tali induzioni ci potremmo dar conto della posizione di spiccata ostilità di Palepoli contro Roma, e quindi delle ire di costei verso di essa, se Livio non ci mettesse in sull'avviso, presentandoci non una Palepoli campanizzante di fronte ad una Neapolis greca, ma facendole greche entrambe ed in modo eguale. Pure accettando che siano stati tutti concentrati nella vecchia città i Campani ammessi, per il passato, in Napoli, non erano essi un così forte nucleo da poter mutare il primitivo fondo greco di essa: « ὕστερον δὲ Καμπανῶν τινας ἐδέξαντο » (4) riferisce Strabone. E se qualche segno abbiamo della vita di questo elemento napoletano-campano, esso ci dice che i Campani si fusero con i Greci, e non già che restarono distinti da questi: « ἐπειδὴ τοὺς οἰκείους ἀλλοτρίους ἔσχον » conferma Strabone, ed a comprovarlo aggiunge: « μηνύει δὲ τὰ τῶν δημάρχων ὀνόματα τὰ μὲν πρῶτα Ἑλληνικὰ ὄντα, τὰ δ' ὕστερα τοῖς Ἑλληνικοῖς ἀναμὶξ τὰ Καμπανικὰ », essendo stati i demarchi la suprema magistratura di Napoli. Ed i duci campani, che sono ricordali nella conquista d'Ischia, conquistarono l'isola per la Napoli greca, non per i Campani, poichè l'iscrizione è greca. L'unità politica e cittadina dei due recinti urbani è cosa da non potersi quindi mettere in dubbio, e con ogni fondamento Livio potè dire, in modo esplicito, che le due città formavano un solo popolo. Così intesa la cosa, ci dispenseremo dal domandarci « se ufficialmente i Palepolitani avessero esercitata un'azione politica internazionale distinta da quella dei Napoletani, con i quali venne fatto il patto, e che dopo la

(1) XV, fr. V-VI, 4-7.
(2) Loc. cit.
(3) O. cit. p. 482.
(4) V, 246.

resa conseguirono il governo della pubblica cosa » (1); nè penseremo ad una qualsiasi preponderanza che l'elemento osco-campano avrebbe esercitata nelle deliberazioni del governo, soprattutto nelle relazioni con gli altri stati. Le animosità contro Roma non si potrebbero, d'altra parte, far dipendere dagli incitamenti dei connazionali dei Sanniti, poichè, come il Pais riflette « della fede mantenuta, in seguito, da Neapolis a Roma non sarebbe giusto tributare il merito al solo elemento greco, il quale, come generalmente si avvertiva dai Romani, era mal fido. Nè v' è ragione che ci consigli a credere che meno leale si sia mostrata quella parte della popolazione napoletana, la quale era di origine sabello-campana » (2).

La levata di scudi contro Roma non c'è bisogno di collegarla con un predominio campano in Palepoli; bastano le due ragioni indicate da Livio: « stultitia et temeritate de officio decessum » e « magis Nolanis cogentibus quam voluntate Graecorum ». A sollevare nemici contro Roma, più di tutti gli altri conquistatori sanniti del sec. V, si mostrarono impegnatissimi i Nolani, che fin da quando il Sannio era in pace con Roma, ne trassero 4000 uomini, e poi indussero Taranto a far promesse ed a mandare ambasciatori a Napoli. Quivi si concentrarono gli sforzi dei capi dei Nolani, dei Sanniti e dei legati Tarantini, ed in ultimo ottennero che i Napoletani ricevessero, con le promesse di aiuti da Taranto, il presidio dei 4000 Sanniti con 2000 Nolani, e provocassero la guerra con Roma. Questi fatti avvenivano dopochè Roma, alquanti anni prima (338), aveva conceduto a Cuma la « *civitas sine suffragio* » (3); quindi si capirà con quanta maggior premura si adoperassero i nemici di Roma a sobbillare quei di Napoli, per costituirla il vero baluardo dell'ellenismo nella Campania. Nei rapporti con Roma le discordie sorsero e si acuirono tra i Greci, in questo periodo di guerra, appunto perchè una parte dei Napoletani fu indotta ad esser troppo fidente nei suoi destini futuri. Se ci si conserva memoria di un partito della guerra, esso fu tenuto su, secondo i dati che ci si offrono, da quell'elemento greco, che fu anche troppo proclive ad assumere un atteggiamento ostile contro Roma, depredando i terreni dei Romani, stabilitisi nell'agro Campano e Falerno; il resto della cittadinanza dovè acconciarsi, anche suo malgrado, alla necessità delle cose. Se si tiene ben conto di ciò, intendiamo quali sono i veri nemici di Roma: quando leggiamo in Livio l'espressione « obsidione domitos hostes » sorge subito l'idea, e vi corrispondono i dati di Dionisio, del forte nucleo anti-romano, il quale credette di afforzarsi con l'intervento dei Sanniti e dei Nolani (4). E di quella coalizione Publilio trionfa, oltrechè sui Sanniti. Nulla di strano che siano stati oggetto di ludibrio della plebe romana quei fieri avversari, che seri imbarazzi avevano arrecati a Roma, agl'inizi della sua lotta col Sannio. Nessun merito veniva ad essi dalla resa spontanea, concordata fra i capi Ninfio e Carilao; bisogna pensare alle condizioni, in cui erano giunti, perchè la credessero indispensabile, ed anche da chi fu, in realtà, propugnata. Certo la posizione forte di Neapolis, cinta di mura, e padrona del mare, su cui i Romani nulla potevano, non avrebbe mai reso possibile al console di venirne in possesso. Ma le parole di Livio ci informano bene degli effetti calamitosi per i Greci dell'aver prestato ascolto ai

(1) Pais, o. c. 483.

(2) p. 484

(3) Liv. VIII, 14.

(4) I Sanniti ed i Nolani, che s'erano imposti, fidenti nell' aiuto dei Tarentini, riuscirono poi di serio impaccio, più che di giovamento.

sobbillatori: «foediora aliquanto intra muros iis, quibus hostis territabat, patiebantur: et velut capti a suismet ipsis praesidiis, indigna iam liberis quoque ac coniugibus, et quae captarum urbium extrema sunt, patiebantur. Itaque quum et Tarento et a Samnitibus fama esset nova auxilia ventura, Samnitium plus, quam vellent, intra moenia esse rebantur: Tarentinorum iuventutem, Graeci Graecos, haud minus per quos Samniti Nolanoque, quam ut Romanis hostibus resisterent, expectabant» (1). La cattiva piega delle cose non dovè lasciare a lungo in atteggiamento passivo l'elemento greco, che aveva spiegato già tutto il suo impegno per evitare la guerra. Oramai la fazione, che l'aveva propugnata, si trovava in tale condizione d'inferiorità di fronte all'altra, cui gli eventi avevano dato ragione, che ne accettava, senz'altro, le decisioni.

Accomunatisi i Greci di Napoli nella dedizione a Roma, non si tolse a costei l'opportunità, dopo la triste esperienza della loro opposizione, d'infliggere ad essi tutte le umiliazioni di una gente domata, mentre, in pari tempo, si usava loro ogni riguardo, fino ad ingrandirli, perchè meglio servissero ai fini particolari della vincitrice.

Le notizie di Dionisio circa le contese fra i contrari partiti in Napoli non si trovano in Livio, ma ci è dato, in relazione a quelle, ricercare quale funzione abbia Livio attribuito, in dipendenza di quanto affermavano gli Atti trionfali, al nome Palepoli, in questo periodo di guerra contro Roma. Non troviamo noi nella tradizione alcun addentellato, perchè si scorga l'origine ed il significato, cui Livio giustamente si volle attenere?

Il De Petra nel suo studio, già ricordato, ha il merito di ricollegare tutta una catena di tradizioni e d'indizi, da cui trae utile risultato. A proposito della fondazione di Parthenope, egli dice: «Non prima del VI sec. sorse la città di Parthenope, e per opera dei Cumani, giusta la tradizione accolta da Lutazio. E la gelosia della metropoli verso la città figlia, la conseguente ruina di questa, la risurrezione sua, e l'identificazione di tale risorgimento con l'origine di Napoli sono tutte cose consegnate nella stessa tradizione, e che niente hanno di strano o d'inverosimile» (2). Osserviamo che da Lutazio stesso ci viene indicato un fatto notevolissimo in quelle parole: «post etiam pestilentia affectos ex responso oraculi urbem restituisse, sacraque Parthenopis cum magna religione suscepisse, nomen autem Neapoli ob recentem institutionem imposuisse» (3). Qui evidentemente risulta che il nome «Neapolis» viene adoperato a contrassegnare la nuova edificazione di Parthenope per parte dei Cumani, di modo che i Calcidesi e gli Eubei, che vennero, come intende il De Petra, alla chiamata di Cuma, e risolsero di fondare un'altra città più ampia, si trovarono già di fronte ad una vera e propria Neapolis, nella cinta creata dai Cumani (4). Nè il responso dell'oracolo aveva imposto, nè la tradizione serbò per la città riedificata il nome tuttavia sacro di Parthenope, il quale rimase intimamente legato al culto della Sirena, come è accennato nella frase: «sacraque Parthenopis cum magna religione suscepisse». Nulla impedì, intanto, che la più recente fondazione dei Calcidesi si appropriasse quella medesima denominazione di *Neapolis*; solamente è lecito ritenere che per la colonia risorta dei Cumani

(1) VIII, 25.

(2) Mem. cit. p. 5.

(3) Lutat. apud Philarg. in Virg. Georg. IV, 564.

(4) A ciò corrisponde il luogo di Strabone, che il Capasso intese in questo modo: «Neapolis Cumanorum; postea temporis et Chalcidensium nonnulli, et Pithecusorum et Atheniensium immigrarunt; adeo ut etiam ob hoc Neapolis vocata fuerit». V. Capasso opusc. cit. p. 32, n. 9.

si aggiungesse l'appellativo «*palaepolitani*», allo scopo di distinguerli da coloro che erano venuti ad afforzarli, e che a buon dritto si potevano dire «*neapolitani*». Ma tal distinzione non avea che un valore puramente formale e sarebbe del tutto scomparsa, se con due cinte di mura non si fosse voluto contrassegnare la più antica accanto alla nuova, le quali insieme, effettivamente, formavano moralmente e politicamente la «*Neapolis*». Coloro che andarono in cerca di monete di Palepoli tra la serie di stateri di questo lembo della Campania, fecero opera vana, perchè non era possibile che comparisse in quelli un nome, il quale non fosse stato già appartenente a tutta la comunanza dei cittadini.

Una speciale fisonomia assume Palepoli nel periodo della guerra con Roma: quella denominazione bastò ad indicare la parte dei Greci contraria ai Romani, ed è naturale che Livio ci dica: «Fecialibus Palaepolim ad res repetendas missis»; «ex auctoritate Patrum populus Palaepolitanis bellum fieri iussit» (1); «omnis exercitus romanus aut circa Palaepolim, aut in Samnio esset» (2). In tal senso intanto possiamo ritenere che la guerra si facesse ad entrambe le città, per essere in entrambe prevalso quel partito, e Livio chiaramente c'informa che Publilio «inter Palaepolim Neapolimque loco opportune capto, diremerat hostibus societatem auxilii mutui»; e dopo soggiunge: «interseptis munimentis hostium, pars parti abscissa erat». Inutilmente chiediamo precise notizie intorno a Palepoli: il suo ambito è mal definito, così che la si fa capace di contenere 4000 Sanniti, e 2000 Nolani, il quale presidio, in realtà, era distribuito in ambedue i centri urbani. In nessun modo poi possiamo ammettere che le si desse autonomia, perchè un solo popolo abitava nelle due «urbes», ed un solo e medesimo governo eravi nel comune unico (*civitas*).

Giustamente Livio, mentre con le parole «eo enim deinde summa rei Graecorum venit» circoscrive la missione di Neapolis, in cui prevale la nuova politica di pace e di amicizia con Roma; soggiungendo poscia: «similius vero facit ipsos in amicitiam redisse», ove si riferisce ai Greci in generale, non limita la dedizione ai Napoletani di un solo recinto urbano. A noi non importa assodare quando e come avvenne quella completa fusione, per cui nella vita di Napoli va a confondersi l'esistenza della vecchia città; notiamo solo che con tutta certezza non fu un fatto, che seguì immediatamente alla guerra, e Livio non è in difetto se nulla ci dice in proposito. Dopochè il partito, che avea voluto la guerra, era venuto nella determinazione di arrendersi, la qual cosa è significata in quelle parole: «quod bonum, faustum, felixque Palaepolitanis populoque romano esset, tradere se....», la comunanza dei Greci conclude il «*foedus neapolitanum*», e così, dopo, pur coesistendo le due città, furon comprese sotto quell'appellativo, che loro naturalmente si addiceva «*Neapolis*»; di Palepoli non v'è più menzione: «*Palaepolis fuit*».

Livio dunque, che non ci parla, come fa Dionisio, delle contese avvenute tra i fautori e gli avversari della guerra con Roma, con la visione viva della realtà ci ha rappresentata nel suo racconto l'azione politica ben distinta, prima di guerra e poi di pace, e solo fra gli scrittori greci e latini ci dava modo di spiegare da una parte il trionfo di Publilio su i Paleopolitani, consacrato negli Atti Capitolini; dall'altra il tanto vantaggioso «foedus neapolitanum».

(1) VIII, 22.
(2) Ibid.

III.

Mentre il console Publilio teneva il campo contro Napoli, l'altro console Cornelio, «altero exercitu Samnitibus, si qua se moverent, oppositus» (1), si ferma prima nel territorio campano. Si mandano intanto ambasciatori prima che la guerra incominciasse, e dopo il ritorno di costoro a Roma, Cornelio era già entrato nel Sannio: «L. Cornelio, quia ne eum quidem in Samnium iam ingressum revocari ab impetu belli placebat.... » (2).

Si osserva che queste ultime parole di Livio non possono accordarsi con ciò che vien narrato dopo. Per il nuovo anno (326 a. C.) l'interrè L. Emilio crea i due consoli C. Petelio e L. Papirio Mugilano, i quali, dopo aver fatto il lettisternio, che fu il quinto dalla fondazione di Roma, mandarono ad intimar guerra ai Sanniti. Orbene è possibile che Cornelio penetrasse nel territorio dei Sanniti prima che la guerra fosse dichiarata?

Opportunamente qui vengono messe in corrispondenza le affermazioni di Livio con quanto è narrato da Dionisio, che cioè i Romani, prima che cominciasse veramente la guerra, pensarono subito d'inviare un esercito a Fregelle (3). Cornelio dunque nel 327 a. C., mentre il suo collega Publilio guerreggiava contro Napoli, avrebbe avuto anche l'obbiettivo di difendere la colonia di Fregelle, la quale Livio appunto pone «in agro Samnitium» (4).

In questo senso inteso il racconto di Livio non ha nulla d' inesatto, anzi aggiungiamo per conto nostro che, seguendo, secondo i suoi dati, la spedizione di Cornelio nel Sannio, risulta che nella successione dei suoi movimenti c' è piena corrispondenza con i fatti, che si svolgono, mentre da Dionisio ciò non si rileva. Vediamo difatti le ragioni, che trattennero Cornelio, sulle prime, nel territorio campano: «fama autem erat, defectioni Campanorum imminentes admoturos castra. Ibi optimum visum Cornelio stativa habere»; si comprende facilmente che dopo il «ferox responsum» dei Sanniti, e dopo le alte lagnanze per la fondazione, da parte dei Romani, della colonia di Fregelle nel loro territorio (5), nessun ritegno vi fu per l'esercito romano di calcare le terre sannitiche, tanto più che si sapeva essersi ordinata una leva generale «universumque Samnium erectum ac vicinos populos, Privernatem Fundanumque et Formianum haud ambigue sollicitari» (6).

IV.

Il Pais, che s' induce ad apprezzare secondo un giusto valore i dati topografici di Livio, per rispetto a Palepoli e Napoli, se ci rende già sospettosi nell'accettare molti particolari del racconto di lui, specialmente per ciò che riguarda la capitolazione di quel popolo, ci presenta maggiori dubbiezze per quanto si riferisce alla guerra che i Romani fecero ai Vestini nel 325 a. C. La notizia della spedizione del console Junio contro i Vestini

(1) Liv. VIII, 22, 10.
(2) VIII, 23, 11 sg.
(3) V. Pirro, *La seconda guerra Sannitica*, p. 1ª, p. 25, Salerno.
(4) VIII, 23, 6.
(5) Liv. VIII, 23, 6.
(6) VIII, 22, 10.

a lui non sembra autentica; « non par credibile, egli dice, che i Romani muovessero guerra ai Vestini, senza attraversare il territorio degli Equi e poi dei Marsi, e stando ad una versione riferita da Livio stesso, i Romani solo nel 308 a. C. vennero per la prima volta in guerra con i veri e propri Marsi, e d'imprese contro i limitrofi Equi si riparla per il 304 e per gli anni successivi » (1). L' illustre critico suppone di trovarsi qui di fronte ad una antecipazione: « Nel 302 a. C. gli Equi si dicono domati da un Junio, e pure nel 302-301, in cui si discorre di guerra e di pace fatta con i Marsi, si accenna al « foedus » con i Vestini. Tutto fa pensare che le gesta del 302-301 a. C. contengano gran parte di ciò che era attribuito al 325 od al 312, in cui alcuni scrittori registravano una guerra contro i Marrucini ».

Leggendo queste parole, vien fatto di domandarsi subito: È esatto che i Romani, per giungere nel territorio di Vestini, siano stati obbligati ad *attraversare il paese degli Equi e poi dei Marsi*, come afferma il Pais? È conveniente ammettere che il passaggio dell'esercito, dato pure che avvenisse per il territorio degli Equi e poi dei Marsi, non sia da conciliarsi con la guerra dei Romani con i Marsi del 308, e con gli Equi del 304 e degli anni successivi? Finalmente il « foedus » con i Vestini del 302-301 è tale un fatto che valga a distruggere la guerra fatta contro di essi nel 325?

E per la prima domanda riflettiamo che la posizione topografica delle regioni abitate dagli Equi e dai Marsi non fa ritener possibile che i Romani si siano diretti prima tra gli uni e poi tra gli altri successivamente. La marcia attraverso il territorio degli Equi esclude, con ogni evidenza, il proseguimento lungo il paese dei Marsi, se ben si guardi all'obbiettivo dell'esercito romano. Come mai per giungere ai Vestini, dopo che esso era entrato fra gli Equi, si sarebbe imposta una forte deviazione verso il sud, intorno al bacino del lago Fucino, ove erano stanziati i Marsi, allontanandosi di molto dalla direzione normale? Questo stesso possiamo noi rilevare se ricordiamo ciò che il Pais nota relativamente al passaggio dell'esercito romano in Campania nella spedizione del 340. Le parole di Livio sono ben determinate: « consules duobus scriptis exercitibus per Marsos Paelignosque profecti, adiuncto Samnitium exercitu ad Capuam, quo iam Latini sociique convenerant, castra locant » (2). Il Pais dice che « tale notizia è interamente assurda, ove si accenni ai paesi, che più tardi fanno noti con questi nomi, tanto più che, a parte la lunghezza del cammino, Roma non avrebbe potuto allora percorrere il principio della posteriore via Valeria, ossia quel difficile valico, che era chiuso da Tibur, città che nel 340 era appunto una delle più potenti fra le nemiche » (3). Anche quì, nella spedizione del 340, si vuole far seguire all'esercito romano una direzione molto diversa da quella tracciata da Livio, comprendendovi il principio della posteriore via Valeria, che corre molto al nord, ed è tutto estraneo alla marcia « per Marsos Paelignosque ». La via naturale, ed è appunto quella indicata da Livio per l'anno 340 a. C., durante la guerra latina, muove da Fregelle per internarsi fra i Marsi ed i Peligni; questa pare appunto essere stata battuta nella spedizione contro i Vestini, tanto più che Livio ricorda i Marsi ed i Peligni fra quei popoli, che avrebbero potuto arrecare seri imbarazzi a Roma in quest'impresa (4).

---

(1) O. c. p. 492.

(2) VIII, 6, 8.

(3) O. c. p. 253.

(4) Dell'opinione del Pais che i Marsi ed i Peligni abitassero regioni limitrofe a quelle che più tardi furono esclusivamente designate con il nome di tali genti, e con questo venissero in-

Circa la seconda domanda che ci siamo fatta, non pare che si debba congetturare essersi le cose spinte fino al punto che, data pure la spedizione dei Romani per le terre degli Equi e dei Marsi, questa non si possa mettere in relazione con le ostilità del 308 a. C., in cui i Romani vennero, secondo le dichiarazioni di Livio, per la prima volta, in guerra con i Marsi, e con le ostilità del 304 e successivi, in cui i Romani stessi compirono imprese contro gli Equi. Come per gli Ernici il Pais non trova strano che compaiano tra i popoli combattenti e domati nel 306, mentre poi dai dati tradizionali crede doversi supporre che essi combatterono accanto ai Romani, negli anni precedenti (1); così non v' è ragione di escludere che, precedentemente alle ostilità del 308 e del 304, gli Equi ed i Marsi abbiano avuto dei rapporti con Roma, i quali potevano essere di tal fatta da permettere a lei di mandare i suoi eserciti attraverso il loro territorio, senza che venissero ad infirmarsi gli avvenimenti della guerra del 308 e del 304.

Quanto poi al « foedus » conchiuso con i Vestini nel 302, appare chiaro, dal corso degli avvenimenti, che esso è in naturali rapporti di dipendenza con questi, che anzi quel « foedus » ci spiega bene il carattere vero della spedizione fatta nel 325.

Intanto a darci esatto conto di questa guerra gioverà studiarne i particolari nel racconto di Livio, che anche questa volta ci offre i migliori dati per trarre ogni maggior profitto dall'opera sua.

Allorchè Publilio condusse felicemente a termine l'impresa di Napoli, l'ira e l' invidia dei Tarantini giunse al colmo, essendo già sdegnati perchè nel medesimo anno, in cui era cominciato l'assedio di Napoli, i Lucani e gli Apuli s'erano alleati con Roma.

Ogni efficace mezzo essi tentarono per indurre i Lucani a passare dalla parte dei Sanniti, e vi riuscirono finalmente, mettendo su il partito antiromano (2). Nel medesimo anno si unirono ai Sanniti anche i Vestini, e l'anno appresso (325 a. C.) fu decretata la guerra contro di essi, affidata al console Giunio Bruto Sceva, mentre l' altra, contro il Sannio, toccò al suo collega Lucio Furio Camillo.

A questo punto pare ancora di sorprendere un dato non esatto in ciò che il Pais afferma, riferendo la tradizione dell'alleanza fatta dai Sanniti, in cui sarebbero compresi, oltre i Vestini, anche i Marsi ed i Peligni (3), la guerra quindi sarebbe scoppiata contro i Marsi ed i Peligni, oltrechè contro i Vestini. Eppure da Livio, unica fonte di tali notizie, per nulla si traggono elementi da poter indurre ad argomentare così. « Eodem anno, egli dice, quum satis per se ipsum Samniticum bellum et defectio repens Lucanorum, auctoresque defectionis Tarentini sollicitos haberent patres, accessit ut Vestinus populus Samnitibus sese coniungeret.... Et quamquam nova res erat, tamen tanta cura patres incessit ut pariter eam susceptam neglectamque timerent, ne aut impunitas eorum lascivia superbiaque, aut bello

---

vece anticamente menzionate alcune popolazioni, che occupavano parte più o meno grande del paese attribuito agli Ernici, pel quale appunto sarebbe passato l' esercito Romano, per entrare nella Campania, nel 340, non occorre trattenersi a discutere. Basta per noi notare che, escludendo il principio della posteriore via Valeria, e ritenendo essere avvenuta la marcia del 340 attraverso gli Ernici, il Pais viene a confermarci che i Romani già avevano seguito la via di Fregelle, che non abbandonarono poi nel 325 per muovere contro i Vestini.

(1) O. c. p. 252.

(2) Liv. VIII, 27. Claud. Quadrig. apd. Gell. NA II, 19.

(3) O. c. p. 379.

poenae expetitae metu propinquo atque ira concirent finitimos populos » (1). Quali fossero queste genti è determinato da Livio stesso: « Et erat genus omne abunde bello Samnitibus par, Marsi, Pelignique, et Marrucini: quos, si Vestinus attingeretur, omnes habendos hostes ». Non abbiamo traccia alcuna, è di per sè chiaro, di una lega generale di quei popoli; se Livio ci parla del pericolo, cui i Romani si esponevano, venendo alle prese con i Vestini, di una sollevazione di quei popoli fieri e bellicosi, non bisogna inferirne poi che essi, nel caso presente, siano già in ostilità con Roma. La guerra era esclusivamente rivolta contro i Vestini « bellum ex auctoritate patrum, populus adversus Vestinos iussit ».

L' opportunità di mettere bene in chiaro le notizie tramandateci da Livio è tanto più evidente quando si rifletta che il Pais, riferendosi alle due testimonianze diverse, per cui i Marsi non avrebbero avute relazioni ostili o favorevoli con Roma prima del 308, ne trae la conseguenza che « si direbbero false quelle supposte per il 326, in cui si accenna alla *probabilità di una guerra contro i Marsi, i Peligni ed i Vestini* ». Ristretta la lotta solamente contro questi ultimi, secondo i dati di Livio, ed intesi i rapporti con i Marsi ed i Peligni nel loro giusto valore, si viene a togliere appiglio alla critica di riscontrare, ad ogni costo, delle antecipazioni.

Ed ora possiamo occuparci a mettere in piena luce l' autenticità della guerra contro i Vestini, che si vuol revocare in dubbio, come innanzi abbiamo visto; a tale scopo daremo uno sguardo agli avvenimenti dell'Italia meridionale, i quali, per l'intimo nesso, contribuiscono, più che ogni altra prova, a darle sicuro fondamento.

In una nota su la spedizione di Alessandro il Molosso in Italia (2), il Pais, a proposito del trattato conchiuso con i Romani, fa osservare che Alessandro ben provvide ai suoi interessi, alleandosi con Roma a danno dei Sanniti. Costoro, difatti, erano in guerra contro i Romani, ed erano realmente alleati dei Lucani, che il re d'Epiro combatteva energicamente, avendo appreso a stimarli ed a temerli.

A me pare che ben riusciamo a renderci esatto conto di quel trattato, se ci adoperiamo a far risultare piuttosto quali fossero gl' intendimenti dei Romani nel compierlo, e come quell'utilità, che Alessandro avrebbe creduto di trarne, sia venuta in effetti a ricadere tutta a beneficio dei Romani.

Non c'intratterremo a discutere quel che pensò il Mommsen per spiegare gli scopi della pace di Roma con Alessandro (3), il quale avrebbe dovuto prestar mano per assalire i Sanniti nelle loro montuose regioni: « per un assalto nel loro impraticabile paese, osserva il Burger, occorreva innanzi tutto una sicura base, e questa mancava al re di Epiro. Con Taranto egli s'era inimicato ed avea bensì vinto i Lucani, ma non li avea sottomessi. Dal suo atteggiamento presso Pesto non si può dedurre che egli era signore della Lucania, perchè egli avea condotta la sua armata ivi dal mare e subito dopo (332) lo troviamo di nuovo lontano nel Sud, presso Pandosia, ove egli è del tutto circondato da nemici. È quindi impossibile che per un sol momento egli possa pensare ad un'incursione nel territorio Sannitico » (4).

Da quanto ci vien riferito da Livio possiamo argomentare con maggiore determinatezza

---

(1) VIII, 29.

(2) Letta all'Accad. di Arch. ecc. V. Bollet. Gen. Aprile 1902.

(3) R. G. I, 2es Buch, Kap. VI.

(4) V. l'ultimo scritto, citato già, « *Der Kampf zwischen Rom und Samnium* p. 10.

in proposito. Dopo che si è accennato ad Alessandro che approdò con l' armata in Italia, leggiamo così nel testo di Livio: « Quod bellum, si prima satis prospera fuissent, haud dubie ad Romanos pervenisset » (1). Dopo la vittoria su i Sanniti e su i Lucani si aggiunge: « Alexander, incertum qua fide culturus, si perinde cetera processissent, pacem cum Romanis fecit » (2). Da ciò si rileva che mentre da altri prosperi eventi di Alessandro d' Epiro Roma si sarebbe dovuto attendere delle perturbazioni nella sua politica di conquista, in realtà, per le condizioni, in cui egli si trovava, non ebbe più apprensioni, e però conchiuse un trattato di pace, determinato da opportunità del momento. Non occorre specificare, come fa il Burger, le condizioni di quel trattato, il che ci porterebbe a dare un valore arbitrario alla semplice espressione liviana « pacem facere »; importa assodare qui che, evidentemente, a vantaggio dei Romani vengono richiamati al sud i Sanniti, quando appunto « Samnium iam alterum annum turbari novis consiliis suspectum erat: eo ex agro Sidicino exercitus Romanus non est deductus ». Si rifletta poi che ad esclusivo interesse di Roma l'azione del re d'Epiro si esplica in modo da riuscire a tenere a bada quelle popolazioni, alle quali ella non poteva ancora rivolgere le sue mire di conquista. Mentre c'è da credere che Alessandro tentasse di formare uno stato nell'Apulia e più tardi una lega di tutte le città italiote, che gli servisse come base di operazioni; dopo la rottura con Taranto rivolse invece le sue armi contro i Lucani e gli stati situati nelle Calabrie (3). Se egli non avea forze sufficienti per attraversare per vie di terra tutto quanto il territorio dei Lucani, tuttavia si adoperò a sorprendere i nemici alle spalle e così dette sconfitta ai Sanniti, che erano accorsi in aiuto, ed ai Lucani, presso la pianura di Pesto. Dopo la vittoria, Alessandro non si rivolge al Nord, ma insegue i fuggiaschi Lucani, e si spinge contro la potente confederazione dei Bruzzi, i quali, nel frangente grave, da ribelli che erano, si erano ricollegati con i Lucani. La morte troncò ogni altro successo del principe d'Epiro, ma già erano messe a duro cimento quelle popolazioni, che « miravano ad assoggettarsi tutte le città italiote adagiate nelle coste dell'Jonio e del Tirreno » (4).

Dal complesso di questi fatti appare che Roma ebbe buon giuoco di venire ad una pace con Alessandro, quando costui, dopo i vani tentativi di assodarsi in un sicuro dominio sulle coste dell'Adriatico, si rivolgeva al littorale Jonio e Tirreno: egli, che nessuna noia poteva più arrecare a Roma, ne diveniva ora inconscio, efficace strumento, in quanto si adoperava, con le sue armi, a tener lontano da lei qualsiasi moto direttamente ostile, mentre ravvivava sempre più le animosità scambievoli tra le popolazioni dell' Italia meridionale. Tale condizione di cose, che la pace con Alessandro dimostra esser richiesta dai Romani, ci dice, più chiaramente di qualunque altro fatto, che le forze dello stato più potente dell'Italia centrale, dopo i trattati con i Sanniti e con i Cartaginesi, fra il 351 ed il 348 a. C., e dopo l'intervento nella Campania nel 340, si raccoglievano tutte per la sottomissione dei popoli del centro, contro i quali s'impegnava un'energica lotta.

Che l'opera di Alessandro d'Epiro sia riuscita mirabilmente, forse anche oltre l'aspettazione dei Romani, lo dimostrerebbe il fatto che i Lucani e gli Apuli avrebbero stretto il primo trattato di alleanza con Roma nel 327, anno in cui Livio pone la morte di Alessan-

(1) VIII, 3, 6.
(2) Ibid., 17, 9-10.
(3) Cfr. Pais, mem. cit, p. 116.
(4) Ibid. p. 118.

dro, ed in cui ha principio la grande guerra contro i Sanniti. Ma alla resa di Napoli segue la ribellione dei Lucani, che i Tarentini riescono a staccare dai Romani per farli passare dalla parte dei Sanniti, e noi non ci mostreremo sorpresi, come il Pais, che non si faccia menzione di una guerra contro quei ribelli, invece ci si parli di una spedizione contro i Vestini (1). Roma, che in nessun caso avrebbe distratte le sue forze verso l'Italia meridionale, si preoccupò invece e seriamente dell'alleanza dei Vestini con i Sanniti, alleanza che risulta tanto più naturale e tanto più inquietante, quanto più vigoroso era l'assalto che la grande conquistatrice si preparava a dare.

Il Burger volle attribuire a Taranto una potente azione a vantaggio dei nemici di Roma (2), ma questa non si può conciliare col successo dei Romani nella guerra di Napoli, nella quale a nulla valsero contro di loro gl' intrighi dei Sanniti e dei Tarentini. Eppoi troppo sono note le cause della debolezza di Taranto, travagliata da interne discordie, e costretta ad affidarsi a milizie mercenarie, perchè la sua preponderanza nel mezzogiorno potesse ammettersi così efficace da destare apprensioni a Roma. Certo le vicende della guerra sannitica subirono un notevole influsso dalla politica tarantina, ma non si deve poi quello intendere più in là di ciò che poteva derivare da eccitamenti e da aiuti in danaro (3). Adunque nelle baldanzose genti della montagna i Sanniti dovettero chiedere un ausilio, e promuovere alleanze, e pronto fu l'accorrere dei Romani a sventarle.

Il Burger, che giustamente ebbe a combattere le congetture del Niebuhr su lo scopo della marcia contro i Vestini, volle poi riconoscere in essa « niente altro che un tentativo di attirare dalla parte di Roma i popoli abitanti al nord del Sannio » (4). In quest'affermazione troviamo un autorevole appoggio circa il fatto della colleganza d'interessi, che spingeva quelle genti ad inclinare per i nemici di Roma, ma, in realtà, è da rigettarsi qualsiasi tentativo in quel senso, difatti ebbe a constatare il Burger stesso che lo scopo non fu raggiunto per la violenta opposizione fatta ai Romani.

Invece di pensare ad un tentativo, che si poteva considerare vano, prima di metterlo ad effetti, limitiamoci a riflettere come opportunamente Roma si determinasse a rompere senza indugio quelle alleanze, che, cominciate con i Vestini, si sarebbero estese agli altri popoli confinanti, con quanto maggiore imbarazzo di Roma è facile comprendere.

Un improvviso assalto è proprio di quell'arditezza mirabile che salvò Roma da pericoli anche più gravi, e non è a credere che in questo caso non abbia prodotto pienamente i suoi effetti. Le parole di Livio, già riferite, « tanta cura patres incessit ut pariter eam susceptam neglectamque timerent, ne aut impunitas eorum lascivia superbiaque, aut bello poenae expetitae metu propinquo atque ira concirent finitimos populos » tradiscono evidentemente

---

(1) O. c. p. 492. È opportuno notare che il Pais a questo punto vuole comprendere anche gli Apuli tra i ribelli, e così ne trae nuova prova per intendere che i Lucani non siano gli abitatori della Lucania, bensì quelli di una parte della Puglia. Senza entrare nella quistione, che non c'interessa direttamente, bisogna considerare che i Tarentini ottengono buon successo solo su i Lucani, e non v'è cenno in questo anno degli Apuli; quindi non è il caso di fonderli nella ribellione per trovarvi una ripetizione di ciò che è detto per l'anno 320 e pel 315. Cfr. pure p. 303, n. 2.

(2) O. c. p. 13.

(3) Cfr. Pais, *Storia della Sic. e della Magna Grecia.*

(4) O. c. p. 18.

da quale preoccupazione fosse presa Roma agl'inizi della spedizione. L'essersi poi questa ridotta non ad altro che a devastazioni e saccheggi ed alla presa di Cutina e Cingilia, dopo perdite sanguinose, fatta dal console Bruto, ci dimostra chiaramente che l'unico scopo della guerra fu quello di tenere a bada le ardite popolazioni, che circondavano il Sannio.

Dunque tutto il naturale collegamento dei fatti, come ci vien riferito da Livio, non è sfuggito ad una rigorosa dimostrazione; vediamo ora come vi si connette, del pari, il « foedus » concluso con i Vestini, molti anni dopo, nel 302.

Nulla ci vien detto della sottomissione dei Vestini, dopo che si compì la spedizione del 325. Mentre è costante consuetudine degli annalisti di darci notizie speciali dei trattati, che seguono alle ostilità; in Livio, a questo punto, non v'è accenno nè ad un patto di amicizia, nè ad un trionfo.

A nostro modo di vedere, la cosa è spiegabile. Il fatto che solo nel 308, a quanto pare, i Marsi ed i Peligni si siano collegati con i Sanniti (1), c' induce a pensare che essi siano rimasti neutrali nella lotta di Roma col Sannio; il trovare notizie dei Vestini solo alla fine della seconda guerra sannitica, nel 302, quando conchiusero pace con Roma, ci fa avvertiti che, dopo la ribellione del 325, costretti a starsene quieti, non altro disturbo recarono ai Romani, i quali poi, dopo tutti gli altri popoli dell'Abruzzo, li ammisero ai benefici della pace (2).

V.

Mentre si combatteva la guerra contro i Vestini, affidata al console Bruto, l'altro console Lucio Furio Camillo non potè muovere nel Sannio, perchè colto da grave malattia (3), e fu costretto a nominare dittatore L. Papirio Cursore « longe clarissimum bello ea tempestate », il quale scelse poi come maestro dei cavalieri A. Fabio Massimo Rulliano. Qui si appuntano più che mai gli strali della critica su l' opera di Livio, il quale non avrebbe premura di darci notizie precise della guerra, ed invece, a quanto si afferma, s' indugerebbe, con manifesta compiacenza, a descriverci a vivi colori retorici un aspro conflitto sorto fra il dittatore ed il maestro dei cavalieri (4).

A noi non compete soffermarci in un esame particolareggiato delle diverse fasi del conflitto, ciò nulla gioverebbe al nostro assunto. Occorre invece rivolgere un po' lo sguardo al complesso, perchè si veda in qual maniera razionale in un' opera vera e grande, qual' è quella dello storico di Padova, si faccia capo agli annalisti anche là, dove essi, secondo le parole dell' Ihne « lassen gewöhnlich den Zusammenhang der Kriegsereignisse gänzlich aus dem Auge und lieben es, sich mit anekdotenartigen Erzählungen zu beschäftigen, worin die hervorrangenden Männer der edlen Familien die grossen Rollen spielen » (5).

Se richiamiamo per poco alla mente quella così solenne professione di fede, che Livio fa nell' introduzione del suo lavoro, non ci sorprenderà che, pur essendo impossibile di di-

(1) Diod. XX, 44. Liv. IX, 41, 4.
(2) Liv. IX, 45, 4; X, 3, 1.
(3) Liv. VIII, 29, 8.
(4) Pirro, o. c., p. 31; Burger, o. c., p. 22.
(5) *Römische Geschichte*. Leipzig, 1893.

scernere il vero dal falso nell'inviluppo di elementi eterogenei, egli non si sia trattenuto ad esporre in cinque libri « quae ab condita urbe Roma ad captam eandem urbem Romani gessere » (1). Seguono intanto immediatamente le sue esplicite riserve: « res cum vetustate nimia obscuras, velut quae magno ex intervallo loci vix cernuntur, tum quod parvae et rarae per eadem tempora litterae fuere, una custodia fidelis memoria rerum gestarum, et quod, etiamsi quae in commentariis pontificum aliisque publicis privatisque erant monumentis, incensa urbe pleraeque interiere ». Dal libro VI egli prende migliore lena per nuovo cammino: « Clariora deinceps certioraque ab secunda origine, velut ab stirpibus laetius feraciusque renatae urbis, gesta domi militiaeque exponentur ». Diminuiscono le difficoltà per un esame accurato della tradizione, ma con ciò non è detto che scompaiano del tutto. Quella medesima sincerità, con cui non si dissimulò gli ostacoli per una sicura indagine su i fatti antichissimi, fa ancora bella mostra di sè nella esposizione di gesta, che apparivano più chiare e più sicure. Epperò se, continuando ad intessere gli elementi tradizionali, Livio non trascura quelli che risultano in tutto od in parte fallaci, e sa, d'altra parte, giovarsene per farli servire agl' intenti più alti, cui l' opera d' arte deve aver di mira, ogni premura egli si dà perchè ampiamente si garentisca la sua coscenziosità storica.

Il fine didattico e costituzionale di tutto l' episodio di Fabio e Papirio giustifica la diffusione dei particolari, con cui vien narrato. Le parole che si fanno pronunziare alla fine della contesa dal dittatore: « bene habet, inquit, Quirites; vicit disciplina militaris, vicit imperii majestas, quae in discrimine fuerunt, an ulla post hanc diem essent, non noxae eximitur Q. Fabius, qui contra edictum imperatoris pugnavit, sed noxae damnatus donatur populo Romano, donatur tribuniciae potestati, precarium, non iustum auxilium ferenti » (2) assicurano bene che gl'illustri esempi del passato dovean servire ad avvalorare l'assoluto ed illimitato potere del generale, ed il rigore indispensabile della disciplina militare. « Con tale narrazione qualche annalista e giurista di età posteriore tentava forse ritrovare tutte le fasi, per cui le diverse istituzioni romane erano passate, con essa si cercò rilevare per quali avvenimenti intermedi l' autorità dittatoriale, da illimitata che era, si era man mano afflevolita » (3).

Ma ecco subito cominciano espressamente le dichiarazioni di Livio, in cui nettamente si rivela il suo pensiero circa i particolari, che egli riferisce: « Auctores habeo bis cum hoste signa conlata dictatore absente bis rem egregie gestam; apud antiquissimos scriptores una haec pugna invenitur; in quibusdam annalibus tota res praetermissa est. Magister equitum ut ex tanta caede, multis potitus spoliis congesta in ingentem acervum hostilia arma subdito igne concremavit, seu votum id deorum cuipiam fuit, seu credere libet Fabio auctori, eo factum, ne suae gloriae fructum dictator caperet nomenque ibi scriberet aut spolia in triumpho ferret » (4). Qui non vi dev'essere alcuna censura se l' incertezza permane nella tradizione: gli annalisti non narravano l'episodio allo stesso modo, in alcuni anzi tutto questo racconto veniva omesso, come dunque vi si potevano discernere gli elementi attendibili, se ogni maggior cura nell' indagine critica sarebbe riuscita infruttuosa? Lo storico quindi si limita a riferire le notizie per trarne utili ammaestramenti, quanto poi alla loro veridicità si circonda di quelle riserve, che non lasciano alcuna dubbiezza.

---

(1) VI, 1.
(2) VIII, 35, 4.
(3) Pais, o. c., p. 494.
(4) VIII, 30, 7.

Ben poco di positivo risulta in tutto il periodo, nel quale campeggia di per sè sola, si può dire, la lotta fra Papirio ed il suo maestro dei cavalieri: non altro si ricava dal complesso che vi fu una battaglia presso Imbrinio, di cui l'incerta posizione è accennata dall'aggiunta « ita vocant locum », che non avrebbe ragion di essere, ove Livio avesse piena sicurezza della località (1); per quella battaglia e per qualche altro scontro i Sanniti sono costretti a chieder pace; dopo ciò Papirio ne trionfa in Roma.

I Romani non avevano concessa la pace chiesta dai Sanniti, ma solamente una tregua di un anno (2), e proprio quando fu spirato questo termine, come vuole il Niebuhr (3), si riprendono le ostilità. Al console C. Sulpicio toccarono in sorte i Sanniti, mentre all'altro console Q. Emilio fu affidata la spedizione contro gli Apuli. Le divergenze continuano nella tradizione, e Livio, che già nota a proposito di quest'ultimo console il nome diverso di Aulio secondo alcuni annali, non tralascia d'informarci che sonvi di quelli i quali « non ipsis Apulis bellum illatum, sed socios eius gentis populos ab Samnitium vi atque iniuriis defensos scribant ». Ed a riprova del suo spirito critico soggiunge dopo: « Ceterum fortuna Samnitium, vix a se ipsis eo tempore propulsantium bellum, propius ut sit vero, facit, non Apulis ab Samnitibus arma illata, sed cum utraque simul gente bellum Romanis fuisse ». Le notizie intanto sono rese ancora nella loro indeterminatezza: « Nec tamen res ulla memorabilis acta: ager Apulus Samniumque vastatum; hostes nec hic, nec illic inventi » (4). Nell'anno seguente (322 a. C.), sotto il consolato di Q. Fabio e di L. Fulvo, essendo dittatore Aulo Cornelio Arvina e maestro dei cavalieri M. Fabio Ambusto, con un ben forte esercito si continua la guerra nel Sannio, ove temevasi che le cose pigliassero più grave piega, essendosi presa a soldo una grande moltitudine di giovani dei popoli vicini. La battaglia impegnata con i Sanniti dura un intero giorno, e termina con la loro piena sconfitta, per cui si vedono in condizione di chieder pace. Con i feciali viene mandato a Roma insieme con il ricavo dei suoi beni, il corpo di Brutolo Papio, uccisosi spontaneamente per non esser sottoposto all'ignominia di vedersi consegnato nelle mani dei nemici, come il vero colpevole della rottura dell'ultima tregua. « Nihil tamen earum rerum, praeter captivos, ac si qua cognita ex praeda sunt, acceptum est; sed ceterarum rerum irrita fuit deditio. Dictator ex senatusconsulto triumphavit » (5).

In tutti questi fatti le incertezze si moltiplicano a misura che si procede nella narrazione. Basterebbe notare che dei tanti particolari, con cui ci viene descritta la battaglia dei Romani contro i Sanniti, mancano gli essenziali: il luogo, ove avvenne, e da chi fu diretta. Livio, che ci fa la narrazione testè accennata, informa subito che alcuni autori affermavano che tale guerra fosse condotta dai consoli, i quali, conseguentemente, dovettero trionfare dei Sanniti; aggiungevano poi che Fabio era passato nell'Apulia, menando via grandissime prede. Non era neppur sicuro il motivo per cui A. Cornelio fu creato dit-

---

(1) V. Pais, o. c. p. 380 nota 1: Il racconto di Eutropio avrebbe il merito di mostrar falsa l'ipotesi esposta più volte da Ermolao Barbaro in qua, poichè tale guerra « in centesimo e tricesimo fere miliario ab urbe apud Samnitas gerebatur qui medii sunt inter Picenum, Campaniam et Apuliam ».

(2) Liv. VIII, 37, 2.

(3) Röm. Gesch. III, p. 226.

(4) VIII, 37, 6.

(5) VIII, 39, 15.

tatore, nel medesimo anno, se per condurre la guerra, o perchè desse lui nei Giuochi romani il segnale della mossa ai cavalli delle quadrighe, essendo il pretore Lucio Plauzio impedito da grave malattia.

A che giovano, per fare un po' di luce su tale periodo, le notizie di Appiano, ove, pur non accennandosi esplicitamente alla versione accolta da Livio, si parla della legazione dei Sanniti a Roma, e vi si trova un riscontro sostanziale con la consegna del corpo di Brutolo Papio, nei « νεκρὰ σώματα » di coloro che erano stati autori della guerra? (1). Già il Nissen, per quello che Appiano soggiunge ancora, trovò esagerate le sue affermazioni che cioè il Senato sperò i Sanniti « κακοπαθοῦντας ἐνδώσειν περὶ τῆς ἡγεμονίας », e che i Sanniti non volero nulla sentire di ciò, protestando di esser venuti non « ἐκδωσόμενοι δὴ τὰς πόλεις », ma « ἐς φιλίαν συνάξοντες ». Il Senato avrebbe decretato di non ricevere più ambasciatori dei Sanniti, « ἀλλὰ ἄσπονδον καὶ ἀκήρυκτον πόλεμον αὐτοῖς πολεμεῖν, ἕως κατὰ κράτος ἐξέλωσι ». Non era possibile che i Romani imponessero ai Sanniti di riconoscere la propria supremazia, ond'è che bisogna pensare aver voluto Appiano dar rilievo all'oltracotanza dei Romani per poi renderli degni delle ire del Cielo, che giustamente su di essi fece piombare la tremenda punizione delle Forche Caudine. Tenendo conto di queste opportune riflessioni del Nissen, apparirà che se possono ritenersi « più logiche e coerenti » in rapporto a ciò che ha prima riferito, le notizie di Appiano circa gli ambasciatori dei Sanniti, i quali, disposti ad accettare le altre condizioni, non vollero fare una dedizione, anzichè un' alleanza (2); d'altra parte è pienamente ragionevole che Livio si limiti a dirci solo vagamente che i Romani accettarono i prigionieri, ma rifiutarono ciò che riconobbero essere stato loro tolto in guerra, e che « ceterarum rerum irrita fuit deditio ».

Le dichiarazioni di Livio, il quale si riferisce appunto all' insieme di tante dubbiezze, in tutto questo periodo, non potrebbero essere più esplicite: « Nec facile est aut rem rei, aut auctorem auctori praeferre. Vitiatam memoriam funebribus laudibus reor, falsisque imaginum titulis, dum familia ad se quaeque famam rerum gestarum honorumque fallente mendacio trahunt. Inde certe et singulorum gesta et publica monumenta rerum confusa. Nec quisquam aequalis temporibus illis scriptor exstat, quo satis certo auctore stetur » (3). L'onestà d' intendimenti che spira da queste parole, le quali chiudono il racconto delle gesta precedenti alla catastrofe caudina, è proclamata anche da quella critica, che meno favorevolmente è disposta a dare giusto valore al racconto liviano. Non si può disconoscere che meglio non si poteva determinare « l'impossibilità di ritrovare il vero deliberatamente occultato dalle pretese delle famiglie romane, ognuna delle quali traeva a sè il merito delle medesime gesta » (4). Ma le induzioni della critica vanno oltre l'ambito, cui Livio intese estendere le sue considerazioni, le quali si vogliono applicare, a preferenza dei periodi anteriori, a tutta la tradizione relativa alle guerre sannitiche. Con quanto poco fondamento siasi fatto ciò, lo abbiamo già visto, trattando di proposito i fatti più notevoli, che si volevano infirmare. Le incertezze della tradizione sono ben messe in vista da Livio stesso, quando effettivamente non v'era modo di sceverare il vero dal falso; e bisogna intendere che, nelle sue riserve, egli si limitasse a quella parte dell' annalistica, cui con giusta ra-

(1) V. Pais, p. 382, nota 1ª.
(2) V. Pais, o. c., p. 383, nota 1ª.
(3) VIII, 40.
(4) Pais, p. 382.

gione dovea riferirsi; quanto al resto Livio « rivela pure la solida impalcatura, sulla quale tutta l'opera sua è innalzata », per cui « non ricorda, nè fa pompa, volta per volta, della fatica che ha durato nella ricerca del vero » (1).

VI.

Dagli ultimi avvenimenti, che precedettero il disastro di Caudio, il Pais trae l'ipotesi che « le gesta dell'età sillana siano state tenute presenti dagli scrittori, che nel 1° sec. av. C. elaborarono ulteriormente i più antichi racconti delle lotte sannitiche ». Egli dal carattere non autentico di quella campagna, testè studiata, che Livio espressamente dichiara piena d'incertezze, passa a considerare che « alcuni tratti di tale guerra sannitica paiono essere stati esposti da chi avea presente quella sostenuta contro Annibale ed anche la sociale del 1° sec. a. C. », ed esprime il dubbio « se Papio Brutolo, il duce sannita, che in cotesta campagna, condotta secondo alcuni da un Cornelio, anzichè cadere in mano del nemico preferì uccidersi, non sia, almeno in parte, l'antecipazione di quel Papio Mutilo, che si tolse la vita anzichè venire in mano di Cornelio Silla, del terribile nemico dei Sanniti ».

Il Pais medesimo però non dubita di affermare, a proposito di queste ultime parole, che la congettura si presenta, per sè sola, azzardata e priva di qualsiasi fondamento; ma soggiunge poi che dall'esame della catastrofe delle Forche Caudine, ossia dal racconto che tiene immediatamente dietro alla narrazione sulle imprese degli anni 325-322 a. C. risulta, senz'altro, ammissibile l'anticipazione delle gesta dei tempi di Silla. A giudicare in tal modo egli è mosso da alcune considerazioni fondamentali: « Lo scacco patito dalle armi romane dovette essere così grave e palese che a costoro non riuscì di occultarlo, o magari, ciò che fecero per simili avvenimenti, anche a proposito della nostra guerra, di trasformarlo in una vittoria. In compenso la tradizione nazionale, come nell'occasione della catastrofe gallica, finge una clamorosa rivincita. A ciò si aggiunge che la stessa confessione dell'umiliazione sofferta porge ansa agli annalisti di nobilitare la grandezza romana » (2). Poco dopo leggiamo in più precisi termini: « la redazione liviana delle lotte sannitiche è il risultato delle varie redazioni distese dagli scrittori dell'età sillana, che con stile artificioso ed ornato e con assenza di coscienza storica rimaneggiarono ed allargarono il racconto delle pseudo vicende dell'età più antica » (3).

Per il nostro intento di mettere in sodo, su la scorta di Livio, gli elementi attendibili della storia delle relazioni tra Roma ed il Sannio non occorre avvolgersi, neanche qui, in un'indagine minuziosa in riguardo all'annalistica in generale. Speciale interesse dev'esser rivolto a far rilevare con ogni evidenza il valore dell'affermazione che il racconto liviano si presenti come il risultato delle varie redazioni degli annalisti. Se in quelle ultime parole del Pais si avesse ad intendere che di fronte agli annalisti la redazione liviana si è venuta formando mercè una nozione critica dei dati che si riferivano, avremmo già dinanzi a noi sgombrato il terreno di molte delle difficoltà, che ci si oppongono. Ma da giudizi che leggiamo dopo, e che riferiremo, trattando dei fatti speciali, non v'è nessun dubbio che la

---

(1) Cocchia. Introd. al lib. 1° di Livio, p. LXV.

(2) V., per tutte le citaz. fatte fin qui, il Pais, o. c. p. 495 e 496.

(3) Ibid. p. 501.

narrazione di Livio si vuole veder poggiata su quelle malfide basi, che all'annalistica conferirono il carattere di falso e di contraddittorio.

Ed è ben grave che, avendo limitate le sconfortanti dichiarazioni di Livio sull'incertezza della storia romana agli ultimi avvenimenti, che egli narra nel libro VIII, per gli avvenimenti posteriori nulla troviamo che possa per poco renderci dubbiosi, in tutta la narrazione della catastrofe caudina. Si dovrebbe ritenere, intanto, che Livio, il quale testè dette prova della sua coscenziosità storica, apprezzata anche dalla critica così severa per l'opera sua, abbia accettata, in tutto, od in parte, la versione dell'annalistica, senza sentirsi, neppure per un momento, in dovere di avvertirci che i dati, che ci tramandava, avevano un fondamento fallace. E nell'ambito dei fatti, che ora si propongono alla nostra disamina, nei quali, più che altrove, si vogliono riscontrare le falsificazioni dell'età sillana, prenderebbe migliore consistenza l'accusa, già formulata contro l'opera dello storico padovano, che gli mancasse cioè la più essenziale delle attitudini, l'interesse vivo e sentito di assodare il vero.

Ad affrontare il complesso quesito varrà, senza dubbio, il poter venire a delle determinazioni circa quel concetto della dipendenza della redazione liviana da quelle degli annalisti. Il nostro metodo d'indagine, che fin qui ha tratte le sue conclusioni dallo studio diretto degli avvenimenti, dovrà ora proporsi un doppio obbiettivo: innanzi tutto si adoprerà ad assodare come Livio si sia giovato degli elementi, che gli venivano forniti, non limitandosi a far propria una fra le diverse narrazioni, che già si era presentata meglio adatta ai fini particolari dell'annalistica; in secondo luogo avrà ad intendere con quali criteri il grande storico, nell'artistica esposizione, faccia uso del suo insigne magistero di darci, nei contorni migliori, la rappresentazione quasi drammatica dei fatti.

VII.

Prendiamo le mosse dalle notizie, che riguardano Luceria, verso la quale, per l'inganno dei dieci soldati in abito di pastori, ordito da C. Ponzio, si affrettano a dirigersi i Romani, rimanendo poi presi nelle gole di Caudio. Esse, come in generale i dati riguardanti l'Apulia, presentano notevole varietà, talchè sembra, come afferma il Burger, che ogni fonte dia a suo piacimento un racconto proprio (1). Secondo una versione, gli Apuli s'erano collegati con i Sanniti, e fu mandato fuori nel 323 e 322 un esercito romano contro di essi, il loro territorio assoggettato, Luceria occupata e colonizzata; si trionfò dopo, di nuovo, su gli Apuli, oppure anche su gli Apuli e Lucerini (2). Dal Pais ricaviamo poi le seguenti indicazioni: « secondo un computo diverso da quello di Diodoro e di Livio, anzichè verso il 314, Luceria diventò colonia romana fino dal 325 a. C. Vi fu pertanto una duplice redazione su Luceria, rispondente alla doppia data degli avvenimenti fin qui ricordati, ed a seconda di coteste diverse redazioni Luceria, fino dal 325 a. C., sarebbe divenuta socia, ovvero soggetta » (3). Che le notizie dateci da Livio abbiano una fisonomia tutta propria ce lo fa capire il Burger, il quale attribuisce ad un'unica fonte che gli Apuli, com'è

(1) V. Burger, o. c. p. 20.
(2) Ibid., ove si fa capo alla testimonianza degli Atti trionfali e di Aur. Vitt.
(3) O. c. p. 303.

detto da Livio, già si siano collegati con Roma nel 326, e fu per aiutarli contro i Sanniti che i Romani nel 323 si avviarono nell'Apulia, e si avventurarono nella valle caudina (1). Quel critico ci dovrebbe dire invece, per essere più nel vero, che l'unica versione attendibile, con la quale si potessero coordinare gli avvenimenti posteriori, si presentò al giudizio di Livio, che sa ben liberarsi, tra le relazioni disparate, di ciò che è contraddittorio ed inverosimile.

Livio ha comune con Diodoro che la colonia lucerina fosse fondata verso il 314 (2), ed è notevole che non s'è potuta mettere in dubbio questa indicazione dal Burger, che pur respinge come false tutte le notizie precedenti (3). Quanto alle condizioni anteriori di Luceria e dell'Apulia per rispetto a Roma ci è dato seguire un certo giro di considerazioni speciali, per cui se ne deve trarre la convinzione che il racconto liviano si andò formando mercè un'accurata epurazione dei dati tradizionali.

Abbiamo già avuta occasione di parlare di quell'accenno relativo all'entrata di Fabio nell'Apulia, ed alle grandissime prede da lui riportate; abbiamo visto che lì il vero è deliberatamente occultato per espressa dichiarazione di Livio stesso, « nec facile est aut rem rei, aut auctorem auctori praeferre » (4). Già prima ci si offrono opportune osservazioni circa la guerra degli Apuli, che si aggiunse alla ribellione dei Sanniti. Alcuni riferivano che non si fece guerra con gli Apuli, ma che si difesero certi popoli loro alleati dall'impeto dei Sanniti: « Ceterum fortuna Samnitium, vix a se ipsis eo tempore propulsantium bellum, propius ut sit vero, facit, non Apulis ab Samnitibus arma illata, sed cum utraque simul gente bellum Romanis fuisse » (5). Poco dopo leggiamo che il territorio degli Apuli fu devastato, pur non essendosi compiuto nulla di memorabile. Quando ci si parla espressamente di Luceria, cui si rivolse l'esercito romano, sono ben da ponderarsi le indicazioni di Livio: « Haud erat dubium quin Lucerinis opem Romanus ferret, *bonis ac fidelibus sociis* ». Questo si collega col trattato di alleanza, che fu conchiuso con tutta l'Apulia, ricordato già per l'anno 326 (6); ed è da inferirne che Luceria si mantenesse estranea alla defezione di tutta la contrada, che non rimase salda nell'amicizia con Roma. La quale, se fu mossa dalla premura di soccorrere quei di Luceria, ebbe tutt'altra cura per rispetto agli Apuli in generale, difatti è detto: « simul ne Apulia omnis ad praesentem terrorem deficeret ». Dal complesso di tutti questi dati, che certamente sono da attribuirsi ad uno studio personale che Livio volle fare della tradizione, ne vien fuori tale un collegamento razionale dei fatti, che c'è da credere non potersi in maniera più attendibile far capo all'opera degli annalisti.

Non pare che si sia dato fin qui particolare rilievo al merito speciale di Livio di determinarci così la posizione di Luceria, diversa da quella dell'Apulia, di fronte a Roma, che restano pienamente spiegati gli avvenimenti, che le si riferiscono. Come, infatti, potevano i Romani prestar fede allo stratagemma, che li richiamava su quella città, se i Sanniti erano in condizioni di non poter avventurarsi in una impresa contro gli Apuli? Certo

(1) V. Burger, l. c. p. 20.
(2) Liv. IX, 26, 4. Diod. XIX, 72.
(3) L. c. p. 21.
(4) Liv. VIII, 39, 16.
(5) VIII, 37, 3, 5.
(6) VIII, 25, 3.

a loro situazione non era più lieta di quel che fosse poco tempo addietro, in cui Livio appunto faceva riflettere che essi appena potevano far fronte alla guerra portata nel loro territorio. Ma una marcia su Luceria, fedele alleata di Roma, quando le altre genti dell'Apulia avean mostrato di esser per nulla salde nell'amicizia con lei, era resa tanto più agevole ai Sanniti, per quanto meno costoro erano trattenuti dal serio impedimento d'incontrare opposizione decisa e compatta. Per i Sanniti, « cui era preclusa ormai la via della Campania e del mare, e che dovevano naturalmente provare il bisogno di aprirsi un nuovo sbocco verso la Puglia » (1), non si sarebbero potute offrire migliori condizioni per spingersi su Luceria. Comprendiamo dunque come lo stratagemma di Ponzio trovasse compiuta credenza presso i consoli, che si mossero per la via più breve ad impedire l'occupazione della fedele città, cui avrebbe tenuto dietro la ribellione aperta di tutta l'Apulia.

In migliori termini non si potevano ridurre quei racconti dell'annalistica, che avendo per nucleo la marcia su Luceria, si raggiravano fra elementi contradditori (2); nè meglio si poteva circondare di caratteri d'attendibilità quello che determinò la mossa dei Romani per la valle, che riuscì loro così fatale.

VIII.

Procedendo nella nostra trattazione, semprepiù ci si offrono prove per argomentare che Livio adottò un criterio del tutto razionale, perchè dalla tradizione riuscisse a ricavare quanto di meglio contribuisse a precisare i contorni di quella località, che fu teatro della catastrofe dell'esercito romano. Opportunamente ci è dato di notare che egli non poteva più sicuramente indicarci le vie, che conducevano da Calazia a Luceria. Livio dice che ve n'erano due: una più corta, l'altra più lunga. Quest'ultima si fa percorrere al console Lucio Papirio, quando nell'anno successivo al disastro di Caudio, nel 320, andò a porre l'assedio a Luceria (3); essa si presenta « patens, apertaque quanto tutior tanto fere longior », e non c'è dubbio che debba ricercarsi fuori del Sannio, attraverso il paese degli Equi e dei Marsi, dei Peligni, dei Marrucini, dei Vestini e dei Frentani. L'altra è detta più breve e mal sicura ed evidentemente corrisponde a quella che congiungeva Capua con Luceria direttamente « e che, denominata più tardi via Appia fino a Benevento, attraversava le città o stazioni di Calatia, ad Novas, Caudio, Benevento, Aequus Tuticus ed Aece. La sua lunghezza, secondo che si deduce dagl'itinerarii, non superava le ottantatre miglia, e corrispondeva appena ad un quinto dell'altra via più aperta e sicura, a cui fu d'uopo preferirla » (4). Ci dispensiamo dal soffermarci a dimostrare l'esattezza della descrizione fattaci da Livio di queste vie, perchè a nessuno sfugge che essa resiste al controllo degl'itinerarii, ed è in piena corrispondenza con le condizioni topografiche dei luoghi, cui accenna. Le difficoltà che si oppongono riguardano la quistione fondamentale, che cioè la narrazione liviana abbia presente tempi posteriori al 321 a. C., e quindi anche per questa parte, che si riferisce alle vie, dovremmo sorprendere tratti non giusti, basati su

---

(1) Cocchia. *Saggi fil.*, vol. 3°, p. 380.

(2) V. il Burger, che fa risultare quelle incongruenze, o. c. p. 21.

(3) IX, 2.

(4) Cocchia, o. c. p. 392.

antecipazioni. Ma non occorre insistere per liberarci da tali difficoltà, perchè già avemmo occasione innanzi di dare ogni credito a ciò che qui si presterebbe, per essersi ammesso di dubbio valore, a far pensare ad una falsificazione. « La tradizione liviana, nota il Pais, è in fondo logica, dacchè sino dal 325 suppone Roma vincitrice dei Marsi e dei Vestini. Ma cotesta guerra del 325 è assai dubbia, e tutto fa credere che eserciti romani non fossero penetrati in tal regione...... la stessa tradizione romana racconta che solo nel 304 fu fondata Alba Fucense, solo nel 302 o nel 298 Carseoli negli Equi, che solo nel 302 a. C. fu fatto il primo « foedus » con i Vestini » (1). Richiamiamo, senz'altro, le conclusioni, cui l'esame dei fatti ci fece pervenire, quando ci occupammo avanti dell'autenticità della guerra contro i Vestini. Se gli Equi ed i Marsi erano confederati di Roma contro il Sannio (2), neutrali rimasero i Peligni ed i Marrucini; la spedizione poi del 325 contro i Vestini effettivamente dimostrammo dover ritenersi come avvenuta, e per conseguenza l'acquietarsi della loro sollevazione, e il nessun disturbo recato più oltre ai Romani, i quali poi, dopo tutti gli altri popoli dell'Abruzzo, li ammisero ai beneficii della pace nel 302 a. C. (3). Il mettere in rapporto la marcia dell'esercito romano, che dovea giungere in Apulia, con quel « foedus » che fu conchiuso posteriormente, e con la fondazione di quelle città, che si verificò anche dopo, per nulla pare che infirmi l'essenza stessa dei fatti relativi alle precedenti relazioni di quei popoli con Roma, e però nessun serio sostegno dovrebbe venirne alla critica per confinare le notizie liviane tra le antecipazioni.

IX.

Allo stesso modo che, spostando gli avvenimenti nei loro reciproci rapporti, e mettendo insieme quelli che nella successione occupano epoca diversa, si vuole argomentare che Livio si sia ispirato ad un complesso di dati, che non possono corrispondere alla condizione reale delle cose, nel tempo in cui si svolsero; così, riunendo come in un fascio quel che l'annalistica riferiva intorno alla sconfitta Caudina, ed alla successiva rivincita, si mira a togliere ogni credito ai particolari della versione liviana, traendo agli uni quel dubbio valore, che non può farsi a meno di attribuire agli altri. È bello per noi constatare, intanto, che la maggiore cura è posta da Livio perchè quel che egli dice trovi la migliore consistenza nei contorni esatti dei siti, che gli si presentarono come il vero teatro dei fatti. Appunto perchè si riconobbe quell'industre opera del grande storico, non si ritenne un vuoto lavoro il controllare e determinare nei singoli particolari il racconto liviano circa le gesta della valle caudina, la cui ricostruzione storica, contrariamente ai criteri d'illustri critici, si dovrebbe giudicare d'incerta efficacia (4).

Riserbandoci di dar rilievo più oltre alle varietà ed alle falsificazioni inerenti alla storia della rivincita caudina, cui seguono opportunamente le riflessioni di Livio; tratteniamoci a considerare se dal loro vero punto di vista sono intesi dalla critica quegli avveni-

---

(1) V. p. 512 nota.

(2) Cfr. Diod. XX, 44.

(3) V. ciò che avanti si è detto sul proposito.

(4) V. per il valore incerto, che si vuole attribuire alle ricerche su le Forche Caudine, il Pais, o. c. p. 509, nota 2.

menti, che si ricordano in più diretta correlazione con la sconfitta delle Forche; cosa tanto più interessante a fare, in quanto che, mentre si dichiara espressamente che « non abbiamo certo argomenti decisivi per negare che la resa di Caudio sia avvenuta nel 321, sotto i consoli Veturio o Postumio », d'altronde le incertezze si fanno sorgere dal perchè « più volte ricompare negli annali romani per anni diversi e sotto diversi nomi di consoli lo stesso racconto delle Forche Caudine » (1).

Livio narra che il console Cornelio, all'indomani della vittoria del monte Gauro, partitosi da Saticula, condusse incautamente l'esercito « in saltum, cava valle pervium, circaque insessum ab hoste; nec prius, quam recipi tuto signa non poterant, imminentem capiti hostem vidit » (2). Il Pais evidentemente trae dal Weissenborn (3) la credenza che Livio, accogliendo senza alcun discernimento la tradizione annalistica, ci abbia dato, con la descrizione della valle di Saticula, un'antecipata redazione dei fatti di Caudio. Il chiaro accenno a questa località, che si vuol riconoscere nell'insidia narrata per l'anno 343 a. C., si riscontrerebbe, per quel che pare, in alcune speciali determinazioni delle Forche Caudine: « saltus duo alti silvosique sunt..... inter eos satis patens clausus in medio campus..... Quum fraus hostilis apparuisset, praesidium etiam in summo saltu conspicitur » (4), le quali sono corrispondenti ai particolari riferiti a Saticula. Non ci vuol molto per convincersi che a quelle connessioni si vuol dare troppo peso appunto per venire a stabilire l'identità del fatto, che comparirebbe nella narrazione due volte, dopo non lungo intervallo, mentre poi vi sono sostanziali diversità, per le quali in effetti i due momenti storici si presentano con fisonomia tutta propria.

Nel 343 i Sanniti s'indugiarono tanto finchè tutto l'esercito scese nella valle, e il tribuno militare P. Decio « accepto praesidio, vadit occultus per saltum; nec prius ab hoste est visus, quam loco, quem petebat, appropinquavit ». Essendo tutti spaventati per la meraviglia, e gli occhi in lui rivolti di ognuno, diede spazio al console di ritirare le genti in luogo più aperto, ed egli pervenne sul colmo del monte. I Sanniti non avevano saputo profittare della favorevole condizione di cose, che loro si era offerta; nè mostrarono poi di essere in grado di prendere una conveniente risoluzione per avviluppare il colle occupato dai nemici: ciò dà ragione alle spregevoli parole di Decio, pronunciate al loro indirizzo. Orbene siamo autorizzati noi ad escludere che alla grande catastrofe abbia preceduto qualche tentativo di accerchiare il nemico tra i monti, che poi sarebbe andato a vuoto per la poca avvedutezza di coloro che vi si erano accinti? D'altra parte la topografia della vallata, che avea carattere ben differente da quella delle Forche Caudine, non rendeva quasi impossibile di prendere in mezzo l'esercito romano? Più che ogni altra cosa, ciò che effettivamente non fece avverare quanto era nei voti dei Sanniti, fu l'esistenza di un colle abbastanza elevato in mezzo al varco, fra cui i Romani erano penetrati, dal quale si dominavano gli accampamenti dei nemici, e che si prestò mirabilmente all'ardire di Decio. La valle di Saticula adunque ha caratteri tutti propri, che mentre dànno piena ragione all'avvenimento svoltosi in essa, non possono conciliarsi con quelle circostanze, che favorirono direttamente il disastro delle armi romane a Caudio. Si pensi qui che quando il Cluverio

---

(1) Pais, o. c. p. 504.

(2) VII, 34.

(3) Cfr. la nota a VII. 34, 1. V. pure Cocchia, o. c. p. 409, nota 1.ª

(4) IX, 2.

si riferì alla valle dell' Isclero per identificare il sito della disfatta romana, dovè partire da due circostanze di fatto false, cioè il corso della via Appia ed il sito di Calatia; il Nissen poi avrebbe voluto fare intendere che i Romani, per recarsi a Luceria, preferissero alla via più comune per la vallata d'Arienzo, l'altra più lunga e contorta pel passo di S. Agata e Moiano, con una strana diversione dalla via, che si presentava loro naturale. Anche da ciò si può argomentare come a torto si vadano a cercar riscontri fra l' insidia, in cui sarebbe caduto il console Cornelio presso Saticula nel 343, ed il disastro dell'esercito in marcia verso Luceria.

X.

Tra gli accenni più o meno diretti, con cui si giudica aver l' annalistica riprodotto l' avvenimento delle Forche Caudine, non è a credere che comparisse con linee talmente confuse lo scacco delle armi romane che non sia stato possibile scinderlo da ciò che gli era estraneo, e considerarlo un tutto a sè. Nessuno certamente mette in dubbio che un esercito romano ebbe a soffrire una grave umiliazione, la quale dovè essere poi così palese che non si potette nè occultare, nè trasformare; nè è possibile sottrarsi alla riflessione che per la realtà del fatto occorrevano quelle indispensabili condizioni topografiche, che mentre offrivano gli elementi per integrarlo, costituivano nel contempo la prova migliore del suo adempimento. Se dunque possiamo affermare che i contorni relativi al disastro di Caudio appaiono ondeggianti nella tradizione annalistica; non risulta la medesima indeterminatezza in ciò che fu l'effetto di un'elaborazione accurata dello storico, tutto inteso a circoscrivere l'esercito romano in quell'unica valle, in cui la visione dello scacco subito acquistava tale compiutezza di particolari, che lo spostarlo importerebbe distruggerlo.

Il nostro studio c' induce a fare attenzione non già al fatto se la valle, che deve corrispondere alla descrizione liviana sia l'una piuttosto che l'altra; invece a confrontare tra loro le altre due valli, che meglio si possono identificare con quella delle Forche Caudine, per venire a controllare se l'una, ossia l'altra si prestava così da rendere possibile l'accerchiamento dell'esercito romano tra le schiere sannitiche, coronanti i monti all'intorno. Abbiamo visto già che alla valle dell'Isclero non si possono attribuire se non quelle particolarità topografiche, che spiegano niente altro che un tentativo mal riuscito di chiudere in mezzo i Romani. Per ragioni non meno evidenti è impossibile andare a collocare le Forche Caudine nella valle più ampia, che si stende oltre Arpaia, fra questo villaggio e Montesarchio, il che fu creduto dall'Olstenio, e poi ammesso anche dal Nissen, il quale ultimo poco opportunamente volle mettere d'accordo tale opinione con l'altra del Cluverio, innanzi accennata. La conformazione di quella valle non poteva dar modo di ricostruire l'avvenimento, che vi si sarebbe voluto collocare. Come infatti ai Sanniti si sarebbe potuta presentare l'opportunità d'infliggere ai loro terribili nemici quella grave sconfitta, se il passo di Sferracavallo, con cui termina la valle di Montesarchio, è larghissimo (1), e con esso vi sono non meno di altri tre aditi? La valle stessa poi si spazia per sette od otto miglia da nord a sud, e per cinque da ovest ad est (2), e quindi sarebbe occorso un numero stra-

(1) V. Daniele, *Le Forche Caud. illustrate*. Napoli, 1811, p. 31.
(2) V. Nissen, o. c. p. 11.

grande di Sanniti per l'accerchiamento dei Romani. Di fronte a dati cosiffatti, le indicazioni, che ci si forniscono circa la vallata stendentesi fra Arienzo ed Arpaia (1), conferiscono alla sua conformazione una fisonomia tutta individuale, in cui possono vedersi come connaturate le gesta, che vi si svolsero. Sia l'entrata che l'uscita, sia l'ampiezza che la disposizione dei monti laterali rispondono pienamente alla effettuazione del disegno dei Sanniti, e non v'è motivo di giudicare che « è molto discutibile se allo stato delle nostre informazioni, disponendo noi soltanto del recente racconto di Livio, si possa giungere ad una soluzione definitiva circa il luogo preciso, in cui le redazioni più antiche collocavano il disastro divenuto celebre con il nome di Caudio » (2). Non senza una ragione ci si dice che i Romani non più si avventurarono tra le gole di Caudio, finchè ebbero il Sannio nemico (3): si temeva, è naturale, che si avesse ad affrontare la medesima onta, solo che si ripresentasse quella speciale condizione della località, che l'avea resa effettuabile. Quando ci si vuol poi presentare quel che è narrato per il 314 circa la ribellione dei Campani, e per il 305 rispetto a Tiferno, come evidenti accenni a Caudio, molto meno ne verrà la persuasione che vi sia la creduta identità. Per quanto si faccia, non si riesce a trarre dalle parole di Livio alcun motivo per pensarla a quel modo: « Earum fama rerum, magis tamen spes Campanae defectionis, in quam coniuratum erat, Samnites, in Apuliam versos, rursus ad Caudium revocavit; ut inde ex propinquo, si qui motus occasionem aperiret, Capuam Romanis eriperent. Eo consules cum valido exercitu venerunt. Et primo circa saltus, quum utrinque ad hostem iniqua via esset, cunctati, castramentatique sunt: deinde Samnites per aperta loca brevi circuitu in loca plana.... » (4). Se è naturale la circospezione dei Consoli che dall'Apulia si recavano nella Campania, attraverso il paese nemico, non risulta affatto che si tratti « d'insidie tese dai Sanniti nelle gole presso Caudio » (5). È da escludersi del pari che le gesta compiute a Tiferno abbiano relazione con le Forche Caudine, non essendovi traccia di quelle angustie, che solo spiegherebbero l'analogia; ecco le parole di Livio sul proposito: « hostes secutos duo millia inde locis munitis et ipsos consedisse. Consul, ut stativa tuta copiosaque (et ita erant) petisse videretur, postquam et munimentis castra firmavit, et omni apparatu rerum utilium instruxit; relicto firmo praesidio, vigilia tertia, qua duci proxime potest, expeditas legiones ad collegam, et ipsum adversus alios sedentem, ducit » (6). Che se la corrispondenza si limitasse a quel Postumio, che a Caudio sarebbe stato causa della sciagura, ed all'altro personaggio di tal gente, che a Tiferno avrebbe saputo salvare l'esercito romano e conseguire la vittoria, avremmo tutta ragione di rilevare come, per questo lato, è Livio stesso che ci fa avvertiti delle contraddittorie tradizioni di quell'anno: « Alii haud dubie Samnites victos, ac viginti inde millia hominum capta tradunt; alii Marte aequo discessum, et Postumium, metum simulantem nocturno itinere, clam in montes copias abduxisse.... » (7). Il giorno vegnente i due consoli Postumio e Minucio assediarono Boviano, che in breve fu presa, onde il loro trionfo; ma « altri annali negavano in-

---

(1) V. Cocchia, o. c. p. 420.
(2) Pais, o. c. p. 509, n. 2.
(3) Liv., IX, 13.
(4) IX, 27.
(5) Pais. o. c. p. 505.
(6) Liv., IX, 44.
(7) Ibid.

vece a Minucio tale onore: in luogo di lui, morto durante la guerra, nominavano il console supplente M. Fulvio. E del solo trionfo di costui parlano per il 305 gli Atti dei Trionfi, che tacciono di Minucio e di Postumio» (1).

XI.

Se gli elementi tratti dalle affinità topografiche inopportunamente si vogliono far servire per giudicare di dubbio valore l'identificazione della località delle Forche Caudine; con poco fondamento si procede a toglier credito alla narrazione liviana, attribuendo importanza a ciò che per nulla intacca la sostanza stessa dei fatti. E qui la nostra indagine è rivolta a separare quel che la critica ha riunito insieme: l'opera dello storico che studia gli avvenimenti, e li presenta nei loro dati più attendibili, da ciò ch'è effetto del suo senso vivo dell'arte, per cui dà alla situazione la luce dell'evidenza mediante la finitezza del colorito.

«Se è ovvio riconoscere che fra Arpaia e Forchia avvenne la resa secondo Livio, da ciò non deriva che debbano essere discussi sul serio e presi per verità i vari particolari della descrizione liviana sia dal lato topografico che dal militare. È vano voler determinare, come si suol fare, di quanti soldati la valle in discorso fosse capace, e ricorrere ai cangiamenti delle condizioni telluriche causati dal tempo per conseguire una completa identificazione, quando si consideri che le forze militari presupposte da Livio e da Appiano, come tutt'i dati di questo genere riferiti per tale età erano quelli che convenivano al tempo in cui scrivevano gli annalisti» (2). Queste dubbiezze, che inducono il Pais a non pensare ad una reale descrizione del luogo, ma piuttosto al frutto della fantasia di una delle fonti di Livio, non esiteremo a giudicarle della medesima entità che quelle relative alle accidentali attinenze tra i vari avvenimenti, che si riterrebbero ripetizioni della catastrofe caudina. Tutto il racconto delle gesta dell'anno 321, come s'è visto, si vorrebbe presentare infirmato solo mettendone in rilievo quel lato speciale, che richiamerebbe fatti consimili; e del pari alle particolarità delle forze militari (e così dopo per i «lati clavi» e per gli «anuli aure positi» dai Romani (3)), e del «satis patens clausus in medio campus herbidus aquosusque» (4) si darebbe tanto peso che ci dovrebbero rendere poco fiduciosi verso tutta la redazione liviana.

Ma ci siamo potuti ben liberare, secondo quel che sembra, delle precedenti difficoltà per rendere a Livio il dovuto merito di darci la reale descrizione del sito della catastrofe caudina; ed ora non avremo ad intrattenerci molto per sgombrare il terreno delle dubbiezze testè accennate. Solo che si richiami alla mente il tipo storico, cui Livio informò la propria trattazione, per cui l'aridità dell'annalistica acquistò vita e colorito artistico (5), ci si offre facile la giustificazione di quelle antecipate notizie, in cui bisogna riconoscere non altro che dei semplici tratti dell'età più recente. Se in Livio, come notammo già, l'intuito del critico

---

(1) Pais, o. c. p. 416.
(2) Pais, o. c. p. 511, nota.
(3) Liv., IX, 7, 9.
(4) IX, 2, 7.
(5) V. Cocchia, Introduz. al lib. 1° di Livio.

accurato è messo in risalto dall'esattezza dei dati fondamentali della sua narrazione, che è fatta in base ad un esame tutto proprio degli elementi tradizionali; il magistero insigne dell'arte sua è da intendere che non meno abbia a rilucere in quei suoi speciali espedienti, che dànno come un nuovo aspetto alle cose, presentate con un'impronta più viva, come nella loro attualità. Il sorprendere in quei dati delle antecipazioni non turba il nostro giudizio sul valore storico della redazione di Livio, poichè riflettiamo che egli non tralasciò anche particolari, che si convenivano solo a tempi posteriori, per riuscire a darci, con la solidità sostanziale degli elementi, più ampia la visione dei siti, più compiuta la nozione delle gesta militari. L'arte sovrana dello storico, che non è semplice cronista, mirò a circondare come di una veste nuova quel che gli veniva dall'esame critico del materiale della tradizione, e noi non siamo autorizzati a spingerci fino a pensare ad una ricostruzione immaginaria di un complesso di fatti, prendendo le mosse da indizi isolati, e che trovano la loro ragion di essere negl'intenti artistici dell'autore. E di questi intenti, con maggiore determinatezza, avremo a riparlare tra non molto, a proposito di quistioni d'interesse non meno vivo che le precedenti.

XII.

Prima di studiare i fatti, che si riferiscono alla rivincita di Luceria, ci si propone un più importante quesito relativo al periodo storico già esaminato, da cui mentre par che s'irradi nuova luce su i criteri, da noi sostenuti fin qui, altri addentellati ci si offrono per circondare di più forti sospetti quello stesso metodo critico, che ci si è mostrato malfido ed inaccettabile.

Si tratta appunto delle modalità della pace, e della discussione che per essa sarebbe avvenuta in Senato. Il Nissen, che prese a trattenersi di proposito su la pace caudina, ebbe a porgere, con quell'acume che gli è proprio, notevoli elementi perchè si giudicasse non storico il racconto di tali negoziati (1). Il Pais, che ne trae ogni giovamento per corroborare le sue argomentazioni su le dubbiezze della redazione della catastrofe di Caudio, viene, rispetto a Livio, a formulare, nel modo più reciso, il più grave addebito, che ci è dato sentire su le quistioni che ci riguardano: « La stessa dichiarazione di Livio che secondo alcuni annalisti, come Claudio Quadrigario, la pace non fu fatta per sponsione, la circostanza che alcune delle fonti note a Cicerone non solo confermavano in versione accettata da quest'ultimo annalista rispetto al « foedus » fatto con i Sanniti, ma sapevano anche di una sfortunata battaglia sostenuta dai Romani, lascia chiaramente intendere che il documento relativo alla « sponsio », citato da Livio, era falso. Esso fu inventato per attenuare la responsabilità morale dei Romani, accusati più tardi di aver mancato a quella tradizionale buona fede, della quale solevano menar vanto. Il lungo racconto liviano non è che uno dei tanti ornamenti della retorica e della pseudo prammatica degli annalisti, con cui si mirò a rendere meno disonorevole prima la sconfitta e poi la mala fede romana » (2). In queste parole suona ben più grave l'accusa mossa dal Nissen circa quel che Livio afferma, che cioè la pace di Caudio si facesse non « foedere » ma « per sponsionem », e noi ci stimeremmo

(1) *In Rhein. Museum*, XXV (1870) p. 42 segg.
(2) O. c. p. 497.

poco prudenti a mettere avanti delle prove in contrario, se la voce autorevole di qualche critico, e per giunta affatto propenso a dar sicuro valore al racconto liviano, non ci avvertisse già di tenerci in guardia contro l'eccesso di quei giudizi (1). Ed oltre che un affidamento di tal fatta, ci spinge ad opporci alle conclusioni accennate l'essere giunti a risultati di non dubbia efficacia mediante la nostra indagine, che ora più che mai è intenta a giovarsi dei suoi speciali criteri circa il modo d'intendere i rapporti di Livio con l'annalistica romana.

Non sembrerà inopportuno riferire il luogo di Livio, che dette campo ai più forti attacchi della critica, perchè meglio ci sia possibile di chiarire, in ogni sua parte, il pensiero dello scrittore: « Consules profecti ad Pontium in colloquium, quum de foedere victor agitaret, negarunt, iniussu populi foedus fieri posse, nec sine fetialibus caerimoniaque alia solemni. Itaque non, ut vulgo credunt, Claudiusque etiam scribit, foedere pax caudina, sed per sponsionem, facta est. Quid enim aut sponsoribus in foedere opus esset, aut obsidibus, ubi precatione res transigitur: Per quem populum fiat, quo minus legibus dictis stetur, ut cum ita Jupiter feriat, quemadmodum a fetialibus porcus feriatur. Spoponderunt consules, legati, quaestores, tribuni militum; nominaque omnium, qui spoponderunt, exstant: ubi, si ex foedere acta res esset, praeterquam duorum fetialium, non exstarent: et propter necessariam foederis dilationem obsides etiam sexcenti equites imperati, qui capite luerent, si pacto non staretur » (2). Considerando nel complesso queste parole di Livio non può sfuggire che esse sono improntate a quel carattere particolare, che distingue il linguaggio dell'esposizione accurata ed onesta. Occorreva confutare la comune opinione, la quale poi era stata adottata dall'annalista Claudio Quadrigario, per cui i consoli romani, dopo lo scacco delle Forche Caudine, avrebbero stipulato un vero « foedus » con i Sanniti; ed ecco lo storico alla ricerca critica del vero tra gli elementi, i quali più che essere riprodotti fedelmente, gli si presentavano degni di un esame diretto e sagace. Ed appunto per effetto di ciò, si avrebbe a pensare che Livio sia venuto a mettere in sodo che la pace caudina non sia stata conclusa per un « foedus », ma « per sponsionem ». Intanto negli apprezzamenti della critica, che testè riportammo, per nulla traspare che gl'intenti di Livio siansi potuti rivolgere ad un' indagine personale dei fatti : la « sponsio » era ammessa da alcuni degli annali, l'invenzione del documento, su cui Livio si poggiava per comprovarla, appartiene alla pseudo prammatica degli annalisti, la narrazione liviana insomma è tutta compenetrata di quelle falsificazioni, che ebbero di mira di attenuare il disonore subito e di nobilitare la condotta dei Romani, anche quando si mostrò basata su la mala fede.

A dare un tutt'altro aspetto alle cose da quello che assumono per questi giudizi, a non dipartirci dal senso immediato e precipuo delle dichiarazioni di Livio, opportunamente ci soccorre ciò che ci vien fatto di ricavare dagli autori, che più direttamente parlarono delle trattative avvenute a Caudio.

È notevole che in Cicerone riscontriamo tracce evidenti di quella versione, relativa alla « sponsio » riferitaci da Livio, quando nel « de Off. » (3) si accetta che realmente si trovassero sul campo i tribuni della plebe T. Numicio (in Livio leggiamo L. Livio) e Q. Melio, i quali furono consegnati al nemico « quod eorum auctoritate pax erat facta ». Il Pais, che

(1) *V. Burger.* o. c. p. 37.
(2) IX, 5.
(3) III, 30, 109.

per questo ritiene esservi in Cicerone dati parzialmente uguali a Livio, afferma poi che « altrove (1) egli accenna ad un' altra versione, secondo la quale i consoli avrebbero fatto il « foedus » e non la « sponsio ». Riportiamo le espressioni di Cicerone, cui si vuole attribuire quest' ultimo significato, perchè se ne tragga argomento ad avvalorare le nostre induzioni: « In eo foedere, quod factum est quondam cum Samnitibus, quidam adulescens nobilis porcum sustinuit iussu imperatoris. Foedere autem ab senatu improbato et imperatore Samnitibus dedito, quidam in Senatu eum quoque dicit, qui porcum tenuerit, dedi oportere ». Poco dopo il trattato è detto « foedus summae religionis ».

È ovvio riconoscere che mentre, secondo ci dice giustamente il Pais, nel riferito testo compare una versione, che non può mettersi d'accordo con quella già accennata del « de Off. », nella quale si allude ai tribuni della plebe, che intervennero nella conclusione del patto; d' altra parte non ci è permesso arguire che Cicerone stesso ammetta una diversità tra gli uni e gli altri dati. Egli, riferendo tratti parziali, che si convenivano alla « sponsio », e dando poi a dimostrare dopo che i consoli avevano fatto un « foedus », poichè nessuna premura lo spingeva a vagliare il racconto tradizionale, fa che questo ci si presenti con quel complesso di elementi, su cui appunto Livio esercitò la sua critica. I particolari intorno all' « adulescens nobilis », per la consegna del quale ci fu discussione in Senato, dopochè non fu accettato il « foedus », rivelano indubbiamente « come anche la versione combattuta da Livio fosse esposta con ampiezza e fosse collegata con il racconto di una discussione avvenuta a Roma in Senato dopo la pace » (2), ma non si può escludere che con tutto questo si facevano collimare dati, dai quali tutt' altro si traeva fuorchè la conclusione di un « foedus ». Se Cicerone ci parlava dei tribuni della plebe e quindi veniva, senz' alcuna restrizione, a dirci del « foedus summae religionis », se ne inferisce che nell' annalistica, pur essendovi indicazioni contraddittorie, che si addicevano ad un trattato di tal fatta, ed anche alla « sponsio », non s' era punto messo in sodo se era da ritenersi l' uno piuttostochè l' altra.

Questo concetto, cui pare che per prima la nostra indagine abbia intravveduto in riguardo alla presente quistione, trova adatto complemento in ciò che può riflettersi sul testo di Appiano, concernente i particolari delle trattative di Caudio.

Appiano fa che giurino il patto da una parte Ponzio, per conto dei Sanniti; dall'altra due consoli, Postumio e Veturio, con due questori, quattro legati, dodici tribuni, i quali tutti erano scampati dal disastro toccato ai Romani (3). Aggiungiamo che nella risposta che il medesimo autore attribuisce a Ponzio come rivolta al padre, esplicitamente si fa menzione dei più nobili cavalieri, che si riterranno come ostaggi della pace, finchè tutto il popolo romano l'abbia ratificata. Inoltre leggiamo dopo che Ponzio, chiamati a sè i legati romani, domandò loro se avessero condotto alcun feciale, e gli fu risposto che non ve ne era alcuno fra loro. Ora se l'assenza dei feciali rendeva impossibile la conclusione del « foedus », le altre circostanze accennate circa coloro che giurano il patto, e circa gli ostaggi, dimostrano evidentemente che ci sia stata la « sponsio ». Ma possiamo noi asserire che Appiano, offrendoci elementi per tali conclusioni, vi si riferisca egli medesimo, così che si possa conside-

---

(1) *De invent.* II, 30, 91.

(2) Pais, o. c. p. 386 nota 2.

(3) App. τῆς Σαυν., IV, 6.

rare della stessa opinione di Livio? Nulla ci autorizza a ciò: Ponzio accenna alla pace che si deve stringere fra i due popoli, ed al patto, che devono garentire gli ostaggi, finchè ne verrà ratifica dal popolo romano; a lui si dice dai Romani che non avean condotto alcun feciale, perchè s'era stabilito di partire per la guerra « ἄσπονδος, ἀκήρυκτος », ma nessuna parola sorprendiamo da cui risulti che Appiano ammetta essersi conclusa la pace Caudina « per sponsionem ».

La versione di Appiano dunque, che si riconosce essere in più stretti rapporti con quella di Livio, a più chiare note che l'accenno di Cicerone ai tribuni, rende evidente che la « sponsio » non era stata escogitata prima di Livio, nè dagli annalisti, nè dagli autori, che si appoggiavano ad essi (1). Se così non fosse, non sapremmo qual senso dare alle parole di Livio, riportate già: « non, ut vulgo credunt... foedere pax Caudina, sed per sponsionem, facta est. Quid enim aut sponsoribus in foedere opus esset, aut obsidibus...? » L'opinione comune avea confuso insieme elementi disparati: gli sponsori e gli ostaggi con un « foedus », il quale poi sarebbe stato fatto senza l'intervento dei feciali; toccò a Livio sceverare ed intendere nel modo che a lui sembrò razionale. Quando egli ci afferma: « nomina omnium, qui spoponderunt, exstant », forse si basa su l'autorità di un annalista, oppure ebbe a vedere quei nomi in un documento ufficiale? Nè l'una, nè l'altra cosa: essi appartenevano al nucleo fondamentale dei dati tradizionali, da cui non si era saputo trarre la visione esatta delle cose. Come inopportunamente si giudica quindi che *il documento relativo alla « sponsio », citato da Livio, era falso!*

La falsità, nei termini in cui abbiamo ridotta la quistione, dovrebbe riguardare l'essenza stessa di quei dati della tradizione, ma, per quanto la critica si sia adoperata, non è riuscita a persuaderci della poca o nessuna loro saldezza, riscontrandoli noi non solo in Cicerone ed in Appiano, ma anche in Plutarco (2). Presso questo autore e presso Appiano di nuovo (3), quei dati son messi in relazione al « foedus numantinum » concluso nel 137 a. C. dal console Ostilio Mancino, il quale fu costretto a chieder pace per essere stato chiuso in luogo deserto, senza viveri, nè difesa. Si volle far vedere, con tali rapporti, che nello stesso modo come furon mandati al nemico quei capitani, che avevano a Caudio fatta una pace indegna, così si doveva consegnare ai Numantini il console Mancino, il cui ignominioso « foedus » era stato rigettato.

Anche da questo lato è lecito trarre argomento per giudicare quale larga e solida base avessero i particolari fondamentali delle trattative di Caudio, se, oltre che a ritrovarli consacrati nelle opere degli scrittori, si facevano pure servire come sicuro ammaestramento per le gesta di età posteriore (4).

---

(1) Il trovare in quello che fu detto « foedus numantinum », di cui riparleremo fra poco, un numero di ufficiali, con a capo il questore Tib. Gracco, i quali si obbligano come garanti; il fatto che fu realmente consegnato il console Ostilio al nemico per sciogliere i Romani dal patto da lui conchiuso, non ci autorizza appunto a ritenere che non vi era netta distinzione tra la negoziazione, che legava fortemente il senato ed il popolo come « foedus », e quella che impegnava solo i mallevadori come « sponsio »? — V. per i garanti del foedus numantinum il Nissen, l. c. p. 51.

(2) Plut., Tib. Gr. 7.

(3) Ib., 83.

(4) Il Burger, mentre richiamandoc alle parole del Nissen, dice: « Nehmen wir an, dass

XIII.

Troppo ci dilungheremmo dal nostro proposito se volessimo tener dietro alle argomentazioni della critica su le attinenze fra le trattative di Caudio e quelle che ebbero luogo a Numanzia. È noto che il Nissen ebbe a convalidare la falsità del racconto relativo alla « sponsio » caudina, rilevando appunto che i particolari furon presi principalmente dal patto concluso dal console Ostilio Mancino. A simiglianza di costui si volle rappresentare il console Postumio, che propone al Senato di esser consegnato al nemico per sciogliere i cittadini dagli obblighi assunti; lo stesso Postumio, con le mani legate a tergo, fu condotto in potere dei Sanniti, come il duce di Numanzia; nell'uno e nell'altro avvenimento i nemici rifiutarono di ricevere i consoli; i tribuni poi, che intervengono alla pace di Caudio, richiamano il questore Tiberio Gracco, che fu inviato al campo per trattare le condizioni della resa. Contro i risultati della critica del Nissen è interessante per noi riferirci alle osservazioni opportune del Burger (2); in esse ci si mostra già, in modo irrefutabile, che le congruenze, le quali, ad ogni costo, si cerca mettere in vista, non sono poi così intime, come si vogliono dare ad intendere, e che quindi anche i giudizi fondati su di esse non possono appieno giustificarsi. Per conto nostro ha speciale significato, intanto, il fatto che si offrirono testè alla nostra indagine sicuri motivi per attribuire giusto credito agli elementi essenziali delle negoziazioni, che si svolsero a Caudio. A Livio non neghiamo, dunque, il saldo fondamento di quei tratti, su cui ebbe a ricostruire la sua versione riflettente la « sponsio »: vediamo come li abbia poi il nostro autore intessuti nella complessa ed ampia visione di tutta la infausta campagna.

Se il sentimento di patriottismo « pervade, a danno dei nemici di Roma, tutta quanta l'opera sua, e che è conforme ad un principio, espressamente formulato da Polibio, intorno ai doveri che legano lo storico all'ammirazione sincera e costante del proprio paese », non si può disconoscere che Livio « serba a tal riguardo tanta imparzialità di giudizio, da poter lodare ed ammirare a volta a volta le virtù e le glorie degli avversari, ed accogliere da essi o pur da sè stesso aspri rimproveri contro i difetti ed i vizi, che guastano il carattere romano » (3). Che quell'intento, esteso a tutta l'annalistica, di scusare la mala fede dei Romani, i quali vennero meno ai patti di Caudio, non debba punto toccare la narrazione li-

---

die Anführung der caudinischen Dedition im J. 136 in der That nicht anzufechten ist, so beweist das zwar, dass die Verwerfung des caudinischen Vertrags « ausserhalb der Sphäre jener grossartigen Geschichtcorruption, welche dem letzten Jahrhundert v. Chr. angehört » (Nissen), liegt; d'altra parte inopportunamente, e senza alcun fondamento pensa: « Es ist aber recht wohl möglich, dass in der gracchischen Zeit schon eine interpolirte Version der caudinischen Erzählung vorgetragen wurde, welche dennoch so geschickt redigirt war, dass kein Zweifel laut wurde », o. c. p. 37-38.

(2) Esposte prima nel suo scritto: « De Bello cum Samnitibus secundo » e poi nell'altro, più recente, già avanti citato.

(3) Cocchia. Introd. al lib. 1.° delle storie di *T. Livio*, LVI.

viana è cosa ben da ritenersi, se per poco ci diamo conto delle veementi espressioni del duce Sannita, inteso a mettere a nudo l'indegna condotta degli avversari: « Populum romanum appello; quem si sponsionis ad furculas Caudinas factae poenitet, restituat legiones intra saltum, quo saeptae fuerunt. *Nemo quemquam deceperit:* omnia pro infecto sint: recipiant arma, quae per pactionem tradiderunt; redeant in castra sua...... Tum bellum et *fortia consilia placeant;* tunc sponsio et pax repudietur.... *nec nos fidem populi Romani accusemus.* Nunquamne causa defiet, cur victi pacto non stetis?.... pacem nobiscum pepigistis.... eam pacem irritam facitis; et semper *aliquam fraudi speciem iuris imponitis....* hoc tu, A. Corneli, hoc vos, fetiales, iuris gentibus dicitis?.... Haec ludibria religionum non pudere in lucem proferre, et vix pueris dignas ambages senes ac consulares fallendae fidei exquirere?.... » (1).

L'aspra rampogna non poteva assumere tinte più decise per bollare il popolo romano di quell'accusa di fedifrago, che a buon dritto gli spettava. Accanto alla concitata protesta del generale sannita ci si fa sentire tutta la gravezza dell'ignominia, che pesa su Roma, per effetto del patto conchiuso: « Iam Romae etiam sua infamis clades erat. Obsessos primum audierunt. Tristior deinde ignominiosae pacis, quam periculi, nuntius fuit.... postquam deditionem tam foede factam acceperunt: extemploque sine ulla publica auctoritate consensum in omnem formam luctus est.... etc. » (2). Nulla attenua l'enormità dello scacco inflitto alle armi romane, come nessuna reticenza trattiene Livio dal dare libero sfogo ai suoi onesti sentimenti, anche in contrasto della sincera ammirazione per la grandezza di Roma. Si argomenterà da ciò se proprio ha ragione la critica di credere che i concetti che informano la redazione del nostro storico sono in effetti quelli di « rendere meno disonorevole prima la sconfitta e poi la mala fede romana ».

D'altra parte per Livio, che nella forza e pertinacia metteva il vero movente di ogni glorioso progresso dei Romani su la via della vittoria, non occorreva che si traessero da false situazioni gli elementi per delinearci il loro riabilitarsi. Oramai non erano ignoti gli antichi esempi di quella virtù, che, di fronte a nemici più pericolosi, seppe trionfare delle difficoltà del momento: ed ecco compenetrarsi tutta la narrazione, che è tanto diversa dalle così tetre pagine già considerate, di quella generosità di propositi, che preparano ed assicurano la riuscita della lotta di rivincita. Postumio, reo dell'infelice pace, ha parole di tale efficacia patriottica che « vix crederent illum eundem esse Sp. Postumium, qui auctor tam foedae pacis fuisset » (3); egli persuade il Senato ad accettare le sue proposte, « nec ceteros solum, sed tribunos etiam plebis, ut se in senatus dicerent fore potestate »... « Hoc facto senatusconsulto, lux quaedam affulsisse civitate visa est.... Arma cuncti spectant et bellum. En unquam futurum, ut congredi armatis cum Samnite liceat? » (4). Alla rinata baldanza negli animi dei Romani si fanno corrispondere con un intuito storico non meno felice le prove evidenti dell'insufficienza tattica dei Sanniti nel trarre profitto dalla favorevole occasione offertasi: « Sero ac nequicquam laudare senis Pontii utraque consilia; inter quae se media lapsos victoriae possessionem pace incerta mutasse, et, beneficii et maleficii occasione

(1) IX, 11.
(2) IX, 7.
(3) IX, 9.
(4) Ibid. 10.

amissa, pugnaturos cum iis, quos potuerint in perpetuum vel inimicos tollere, vel amicos facere » (1). La loro inesperienza trovava la sua ragion di essere nella grande impreparazione militare, la quale rese frustanee financo le vittorie, sgombrando il passo alle legioni per la conquista. Ed il nostro pensiero corre naturalmente alle parole spregevoli di Decio sull'atteggiamento dei nemici nella valle di Saticula, cui già accennammo: « Quaenam illa inscitia belli ac pigritia est, aut quonam modo isti ex Sedicinis Campanisque victoriam pepererunt? » (2). Non facendo alcun conto di tutto questo, che spunta fuori dalle condizioni reali delle cose, la critica revocò in dubbio la circostanza che i Romani capitolarono per fame: si sarebbe voluto dimostrare con tale motivo che la resa fu fatta solo per necessità, e nel contempo si sarebbe nascosta una sconfitta vera e propria, dicendosi solamente che i Romani inutilmente richiesero i Sanniti di venire alle armi. Eppure quel motivo è espresso non solo da Livio (3), ma anche da Appiano (4) e da Dionisio (5), ed è rispondente tanto alla poca fidanza, che i Sanniti stessi dovean fare nei propri mezzi strategici, quanto al carattere speciale dell'insuccesso, il quale era circoscritto in quella data posizione topografica. Come inopportunamente si sottilizza sul numero dei giorni, per i quali erano sufficienti le provvisioni dell'esercito romano, rispetto al breve periodo di permanenza tra le gole di Caudio! Se Appiano accenna ad un intervallo di alquanti giorni prima che i Romani si arrendessero (6), Livio si limita solo ad un giorno ed una notte, facendoci inaccettabile la mancanza di viveri. Ma è proprio il caso di dare un valore all'espressione liviana « iam omnium rerum inopia esset », più reciso che quello inteso dall'autore? Forse i Romani erano giunti ad un completo esaurimento delle loro vettovaglie, così da antecipare quello stato miserevole, in cui ci compaiono appena usciti di sotto al giogo, allorchè: « circa viam haud procul Capuam omnium egena corpora humi prostraverunt »? E d'altra parte, l'esercito in marcia alla volta di Luceria, più che in una provvisione di tempi normali, non dovè fare ogni suo assegnamento su le scorrerie per i campi, che attraversava, muovendo appunto da Calatia?

Ma è vano insistere su questi ed altri particolari di minore importanza, nei quali la critica stimò sorprendere le falsità della redazione di Livio; più che l'attardarci in siffatte investigazioni, gioverà il notare qui che la sconfitta, che per primo il Niebuhr (7) pensò aver fatto seguito ad una vera e propria battaglia avvenuta presso Caudio, si faceva poggiare su quegli antichi autori, da cui meno c'era da trarre una tale conclusione (8).

---

(1) Ibid. 12.

(2) VII, 34.

(3) IX, 4, 1. Cfr. IX, 6, 4 e 6.

(4) τῆς Σαυν. IV, 2.

(5) XVI, 1.

(6) IV, 2.

(7) O, c., III, p. 245. All'opinione del Niebuhr partecipò anche l'Ihne.

(8) Il Nissen, o. c., p. 21, a proposito degli accenni relativi di Cicerone: « cum male pugnatum apud Caudium esset (off. III, 30, 109); nel Cato M., 12, 41 poi si parla di « caudino proelio », fa notare che non c'è ragione di trarne argomento per la tesi del Niebuhr. V. pure Pirro, o. c., II, p. 26. Dalle parole di Aulo Gellio, da ciò che in forma molto generica ci dice Zonara, compendiando Dione Cassio, e da Appiano in nessun modo si può dedurre quella battaglia con perdite, cui si vuol dare consistenza.

La spiccata intenzione di giudicare gli avvenimenti sempre da un determinato punto di vista, il quale ci si presenta poi con i suoi lati fallaci, mentre spinse i critici a prescindere dalle reali circostanze, che erano il presupposto ed il complemento dei fatti, non fece neppure sentire nel suo esatto valore la voce autorevole di quegli scrittori, i quali ne perpetuavano i dati indistruttibili.

XIV.

La storia della rivincita Caudina è rappresentata in intimo nesso con il disastro di Caudio: la vendetta dev' esser tale che nulla resti dell' onta inflitta ai Romani; costoro, che « sine vulnere, sine ferro, sine acie » furono vinti, riprendono indi il sopravvento allorchè, non costretti dalle insidie del nemico all'inazione, possono, con le armi in pugno, combatterlo in campo aperto. Continuano a manifestarsi dunque gli stessi intenti dell'autore nel dar risalto alla forza meravigliosa della costanza romana di fronte alla debolezza dei vinti, ed in ciò certamente non è da sorprendere un deliberato proposito di trasformare gli avvenimenti con gli artifizi di una rettorica di cattivo genere. Purtuttavia la critica, scorgendo dapertutto adulterazioni, ad essi dà l'unico significato, che le conviene: la clamorosa rivincita si sarebbe immaginata, perchè non si riuscì ad occultare la grave umiliazione delle Forche Caudine; la grandezza romana sarebbe stata magnificata in quella misura che meglio facesse dimenticare lo scacco patito.

Miglior luce non potrebbe trarsi al nostro giudizio che opponendo a queste induzioni l'esame immediato di ciò che ci vien riferito a proposito della campagna di rivincita. Questa ha principio col fatto che i Satricani passarono dalla parte dei Sanniti, i quali giovandosi del loro aiuto assalirono Fregelle e la misero a ferro ed a fuoco.

Nulla è detto di un'azione pronta dei Romani per riprenderla: dei due consoli, Papirio s'era recato a Luceria « ubi equites Romani obsides ad Caudium dati custodiebantur »; Publilio nel Sannio « adversus Caudinas legiones » (1). Il Burger trova strano che all'occupazione di Fregelle da parte dei Sanniti non corrisponda la premura di uno dei consoli di pervenirvi, i quali invece si dirigono in Apulia e nel Sannio. È notevole ancora che Fregelle sia in realtà rimasta sannitica per molti anni, senza che si parli anche solo di un tentativo dei Romani di ricuperarla (2). Per quest'ultima osservazione possiamo far notare in contrario che, quando Livio ci richiama molti anni dopo a Fregelle con l'espressione « Is, quum audisset arcem Fregellanam ab Samnitibus captam », non intende già riferirsi all'occupazione del 320, ed è naturale ritenga che i Romani dopo tale anno ne siano venuti in possesso. Quanto alla premura dei consoli di prendere quella direzione, che meglio li portasse alle prese col nemico, senza deviare in imprese secondarie, come quella su Fregelle, non so quale piega degli avvenimenti presenterebbe maggiore credito.

Dicemmo già quali serie ragioni spingevano i Sanniti ad aprirsi un nuovo sbocco verso l'Apulia, dopo che era loro impedita non solo la via del mare, ma anche quella della Cam-

---

(1) IX, 12, 9.

(2) Cfr. Burger o. c. p. 40 e 42. V. pure, per quello che il detto autore pensa circa il relativo testo di Diodoro, il Pais o. c. p. 396 nota 1ª.

pania, la quale, prima di Roma, era stata il loro granaio (1). Le condizioni di quella regione, che avea date non dubbie prove della sua tendenza alla ribellione, di fronte alla fedeltà di Luceria, invogliavano i Sanniti a mandarvi le loro forze, e tanto più quando credevano di aver fiaccato l'ardire dei Romani. Al Burger non parve questo andamento di cose corrispondente a verità, e proponendone uno diverso, che credette trarre dagli elementi per lui attendibili, andò incontro ad inverosimiglianze ed a forzate situazioni, che, invece di potersi sostituire plausibilmente alla redazione liviana, ne mettono in maggiore evidenza l'opportunità incontrastabile. Egli partì dal concetto che, per effetto del trattato di Caudio, il quale è inteso da lui come un vero « foedus », i Romani dovettero sgombrare Fregelle, e, sebbene non abbandonassero la loro politica di conquista, non ebbero mai in mente di riprendere la guerra contro i Sanniti. La prima mossa di ostilità dovea venire da costoro, e quando i Romani finalmente vi furono costretti, ma sempre dopo che aveano rivolto altrove le loro armi, ripresero la campagna di rivincita. Al modo stesso che non si credè possibile un assalto contro Fregelle per riprenderla ai Sanniti, così non era da ammettersi l'entrata dei Romani nel Sannio, e molto meno la loro spedizione fino a Luceria: c'era appunto da salvare la vita dei seicento ostaggi, il più nobile sangue della gioventù romana! Tosto che i Sanniti stessi ripigliarono la guerra, gli ostaggi rimanevano bensì in mano loro, ma nulla s'era fatto dai Romani per la rottura della pace, e certo non si sarebbe potuto agire contro di quei loro concittadini (2).

Non seguiremo più oltre il Burger nelle sue riflessioni su la marcia di conquista iniziata da Roma, mentre che taceva la guerra con quel popolo, che le aveva inflitta una ferita così sanguinosa: quanto abbiamo accennato è più che sufficiente a dimostrarci come le sue indagini abbiano, sul riguardo, basi malfide. Ed a rafforzare invece il convincimento che la narrazione di Livio per nulla prescinde da ciò che è saldo presupposto dei fatti, gioverà pensare che a quelle conclusioni insostenibili si viene appunto dal perchè si vogliono alterare i dati del patto concluso a Caudio, che non si ritiene quale Livio ebbe a determinarlo; e nel tempo stesso si attribuisce alla compagine delle forze sannitiche quell'azione poderosa e sicura, che è assolutamente da escludersi.

Come un confronto con le induzioni della critica concorre efficacemente a mettere in rilievo le solide basi, su cui si svolge il racconto liviano della rivincita di Caudio, così a non spargere il discredito sull'insieme dei particolari gioverà studiar questi in relazione con l'opera degli annalisti. Ed innanzi tutto è nostra premura di richiamare l'attenzione su la marcia di Papirio, il quale « locis maritimis pervenerat Arpos per omnia pacata, Samnitium magis iniuriis et odio, quam beneficio ullo populi romani ». Con tocchi sicuri ci vien delineata la posizione dei Sanniti di fronte alle genti di quelle località: « Samnites ea tempestate in montibus vicatim habitantes, campestria et maritima loca, contempto cultorum molliore atque, ut evenit fere, locis simili genere, ipsi montani atque agrestes depopulabantur. Quae regio si fida Samnitibus fuisset, aut pervenire Arpos exercitus Romanus nequisset, aut interjecta inter Romam et Arpos, penuria rerum omnium, exclusos a commeatibus absumpsisset » (3). Dell'esattezza dei dati topografici relativi già discorremmo avanti, basterà ora notare che pel modo come furono determinate da Livio le comunica-

---

(1) Cfr. Cocchia, o. c. p. 380.
(2) V. il Burger, o. c. p. 43.
(3) IX, 13.

zioni con l'Apulia non sorge alcuna difficoltà per seguire i due consoli, che vi si dirigono: Publilio dopo aver superato i Sanniti nella loro stessa regione; Papirio attraverso una parte di quella località che si stendeva lungo la spiaggia dell'Adriatico. I Sanniti di Lucera erano ridotti in difficili condizioni, quando vennero ambasciatori dei Tarentini ad intimare guerra a qualunque delle parti ricusasse di posar le armi, ed in favore dell' altra che obbedisse. Come ridicola riesce al console questa vana minaccia dei Tarentini: « vanissima gens, quae, suarum impotens rerum prae domesticis seditionibus discordiisque, aliis modum pacis ac belli facere aequum censeret! » (1). Al contrario i Sanniti, per non cimentarsi in battaglia, accettano l'intervento dei Tarentini, e dichiarano di riconoscerne la supremazia. Ma tutto è vano, l'assalto al loro campo è fatto da ogni banda dagl' impazienti Romani, « non haec furculas nec Caudium nec saltus invios esse, ubi errorem fraus superbe vicisset; sed Romanam virtutem, quam nec vallum nec fossae arcerent, memorantes »; il successo è completo, ma per risparmiare la vita dei seicento ostaggi romani racchiusi in Lucera, si desiste da ogni strage. Publilio va percorrendo il paese degli Apuli « gens dubiae ad id voluntatis »; Papirio è impegnato nell' assedio di Luceria, la quale si arrende in fine per mancanza di viveri, « insessis omnibus viis, per quas commeatus ex Samnio subvehebatur »; settemila Sanniti passano sotto il giogo; sono liberati i seicento cavalieri, e si riprendono le insegne perdute a Caudio.

Non ci sorprende se questi tratti della guerra, che seguì al trattato di Caudio, ritrovino in Livio particolare vita e colorito artistico: ciò è in piena corrispondenza dei suoi intenti eminentemente patriottici, che già cercammo di ridurre nella loro debita misura. La vittoria dev'essere così completa da cancellare fino la minima orma della sconfitta caudina; basta il ricordo di questa perchè i soldati si sentano animati come da un impulso irresistibile; tutto dev' esser ricuperato, epperò a Lucera si fanno ritrovare i trofei e gli ostaggi di Caudio; la stessa umiliazione del giogo deve pesare sul nemico, come avea ricoperto d'obbrobrio le legioni di Roma. Questi espedienti, che in effetti mirano non ad altro che a produrre una profonda efficacia negli animi, non peccano già di tali incongruenze da intaccare la sostanza stessa dei fatti. Già è notevole che, per quanto la intera correlazione lo richiedesse, non così facilmente il nostro autore è proclive ad aggiungere alla così illustre vittoria dei Romani il fatto che a Lucera fosse mandato sotto il giogo quel medesimo Ponzio, figlio di Erennio, che avea inflitta ai consoli l'ignominia di Caudio. Molto più importante è per noi il mettere in evidenza come la versione dataci da Livio risulta immune di quanto ingiustamente si ebbe ad asserire intorno alle redazioni degli annalisti, in cui, « a seconda degli odii e delle gelosie delle genti romane del II e del I sec. a. C., vennero attribuite alle une le vittorie, che altre reputavano proprie, e furono trasformate in disfatte ovvero in successi militari le gesta delle famiglie amiche o nemiche » (2). Le gesta che sarebbero state compiute, secondo alcuni annali, dai consoli Papirio e Publilio nel 320, se le attribuivano i Corneli, di cui già il cognome Caudini ricordava uno splendido fatto d'arme combattuto a Caudio. Al dittatore Cornelio poi si assegnava come maestro dei cavalieri quello stesso L. Papirio, che era pure giudicato il solo vendicatore dell'onta caudina. Queste varietà nella tradizione degli annalisti si collegarono col fatto che i nomi dei

(1) IX, 11 — Dicemmo già dell' azione spiegata da Taranto tra le genti sannitiche contro Roma.

(2) Pais, o. c. p. 509.

consoli del 320 a. C. si trovarono ripetuti pel 315, onde la critica ne trasse valido argomento per la supposizione che una parte degli avvenimenti del 315 fossero stati trasportati al 320 (1).

A tutte le difficoltà, sorte per le adulterazioni interessate dell'annalistica, ben provvide Livio, facendo le debite riserve non già su la piega degli avvenimenti, che si seguirono dopo la « sponsio » caudina, intorno ai quali non avea nessuna ragione di dubitare, e ciò lo abbiamo assodato convenientemente; ma su i personaggi, che dovevano, con giusta ragione, portare il vanto di aver lavata la vergogna subita. « Id magis mirabile est, ambigi, Luciusne Cornelius dictator cum L. Papirio Cursore, magistro equitum, eas res ad Caudium atque inde Luceriam gesserit, ultorque unicus Romanae ignominiae, haud sciam an iustissimo triumpho ad eam aetatem secundum Furium Camillum, triumphaverit; an consulis Papirii praecipuum id decus sit » (2). Da queste esplicite dichiarazioni si argomenta qual conto Livio facesse delle varietà esistenti nell' annalistica, tra le quali non era possibile venire ad un risultato sicuro. Diodoro ci dà nomi diversi da quelli che riteneva la tradizione comune per gli anni 320 e 315 a. C., ed il Mommsen, che validamente ebbe a combattere le ipotesi del Nissen al proposito, credè che, per i nomi segnati al 320 a. C., l'uno sia un raddoppiamento dell' altro fatto per isbaglio del trascrittore, e giudicò un errore di Diodoro l' indicazione apposta al consolato di Publilio al 315, che non corrisponde a quella dei Fasti (3). Anche da ciò può dedursi quanto opportunamente Livio ci mettesse in sull' avviso per quella parte, che risentiva delle recenti falsificazioni, riferendosi con le sue dubbiezze non solo al dittatore Cornelio ed al maestro dei cavalieri L. Papirio, ma anche ai consoli Papirio e Publilio, i quali nella sua narrazione sono rappresentati come protagonisti della campagna di rivincita.

E constatando quest' ultimo notevolissimo fatto, che è preziosa prova per la tesi, che siamo venuti sostenendo fin quì, circa i criteri, con i quali dev' esser considerata la storia di Livio in rapporto all' opera degli annalisti, ci piace chiudere il presente studio. A dar luce anche alle vicende, che seguirono alla resa ed alla rivincita caudina, secondo il nostro modo d' intenderne lo svolgimento, contribuirono già gli accenni più o meno ampi, che abbiamo prima avuto occasione di fare; a combattere quel così forte addebito lanciato dal Nissen circa le conoscenze geografiche degli antichi in generale, e di Livio in particolare, ben provvide il Cocchia (4), soffermandosi sul fatto d'arme avvenuto a Lautulae. D' altra parte coll' anno 318 cominciano e si continuano fino al termine della guerra le notizie di Diodoro, il quale ci offrirebbe il mezzo migliore di controllare la versione liviana, se all'autorità sua troppo ciecamente non si fosse sempre più abbandonata la critica moderna. La nostra indagine, quindi, pur estendendosi in un campo affine, si verrebbe a complicare in altre ricerche circa la natura delle fonti annalistiche, che si rispecchiano nell' uno o nell'altro autore, ed altererebbe perciò la propria fisonomia. A noi basta aver seguito della gran lotta di Roma col Sannio quelle fasi più salienti, che costituiscono come tanti centri spiccati degli altri minori avvenimenti. Già contro i giudizi d' inconcussa autorità, che si

---

(1) Niebuhr, Vorträg., I, p. 495; v. Röm. Gesch., III, p. 260, n. 390. Cfr. Nissen, o. c. p. 33.

(2) IX, 15.

(3) V., per tutta la quistione, Pirro o. c. II p. 43.

(4) V. per le accuse fatte dal Nissen circa la battaglia di Lautulae, l'introd. al lib. XXII di Livio.

spinsero fino a non ritenere come vero se non quanto ci vien riferito da Diodoro, oramai sentiamo affermarci che se la tradizione di costui pare collegarsi con fonti annalistiche più antiche ed un poco meno impure, le sue osservazioni sono monche e non prive d' inesattezze (1). Così di fronte alle conclusioni, che pure traggono credito dal merito di critici insigni, potrebbe prender consistenza un diverso concetto della genesi e del valore del racconto di Livio, il quale, per quel che ne apparve, intravide e svolse, con vigile discernimento, nei tratti autentici, quanto ebbe di cospicuo la vita del Sannio.

(1) V. Pais, o. c. p. 375, nota 1ª.

FRANCESCA VANACORE

I VASI CON HEROON

DELL' ITALIA MERIDIONALE

MEMORIA

PRESENTATA ALLA R. ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI DI NAPOLI

Dopo un esame diligente ed accurato dei vasi dipinti dell' Italia Meridionale, tenendo conto delle loro dimensioni, di varie particolarità incompatibili con l'uso comune, come la delicatezza dei colori, in alcune classi sovrapposti, la mancanza del fondo ecc. ecc., e dei soggetti rappresentati, si riconosce che quasi tutta la ceramica italiota, a differenza dell'attica, era sepolcrale.

Il prof. Patroni nella sua memoria: *La Ceramica antica nell' Italia Meridionale* ha largamente discusso e dimostrato questa speciale destinazione dei vasi nella nostra regione, fondando con l' opera sua una nuova teoria ermeneutica per questa classe di monumenti. Perchè l'A., riconoscendo per il primo quale sia l'essenza del simbolismo funebre nei vasi dell'Italia Meridionale, dà la spiegazione più semplice ed esatta dei soggetti rappresentati, ed esclude recisamente l'opinione, che si tratti di cerimonie di culti misteriosi, ovvero di composizioni alterate e confuse dall'imperizia dei ceramografi che le riproducevano.

Lasciando da parte tutti gli altri, noi intendiamo occuparci di una di quelle serie di vasi dove la rappresentanza sepolcrale ricorre con maggiore evidenza, cioè dei così detti vasi con heroon. Ci proponiamo quindi di farne una breve monografia, considerandoli in rapporto alle forme e fabbriche, all' architettura degli heroa, e specialmente al contenuto di essi, per discutere la questione se nelle figure, che si vedono nell'interno di ciascun heroon, sia o no rappresentato il defunto, e per stabilire il rapporto di queste rappresentanze con i soggetti figurati della rimanente parte del vaso. Cominceremo coll'accennare rapidamente ai luoghi di provenienza del materiale da noi raccolto, non credendo fuori proposito ricordare in breve i centri principali di produzione, sia per poter determinare anche in quale regione tali soggetti siano stati più largamente usati, sia per poter osservare qualche differenza locale nella trattazione di essi.

I.

Fabbriche e forme dei vasi.

Le principali regioni dell' Italia Meridionale nelle quali fiorì la ceramica, furono tre: l'Apulia, la Lucania e la Campania; ed in ciascuna di esse parecchi furono i centri di produzione. I vasi con heroon furono specialmente fabbricati nell'Apulia, come dimostra il gran numero di essi proveniente da Ruvo, da Canosa e da Bari, e come si può vedere dalle forme predominanti, cioè l'anfora pugliese, talora imitata anche da altre fabbriche — cfr. Berlino 3155 (Furtwängler); Napoli, Sant' Angelo 645 (Heydemann); Bologna 495, 496 (Pellegrini), tutte anfore pugliesi di fabbrica lucana — e l' anfora a mascheroni. La frequente ricorrenza di questo genere di soggetti sui vasi pugliesi può spiegarsi per una doppia ragione. Gli heroa hanno bisogno di un certo spazio per essere rappresentati, e la ceramica pugliese a preferenza delle altre può offrirlo, essendosi dedicata alla fabbricazione di grandi vasi, che talora assumono proporzioni colossali. In secondo luogo per l' indole, dirò così, del popolo; perchè la rappresentanza dell' heroon ha un carattere sepolcrale molto più realistico, e noi sappiamo la repulsione delle fabbriche campane a trattare soggetti propriamente sepolcrali, e la tendenza a sostituirvi equivalenti eufemistici e simboli della beatitudine elisia, per lo più il ciclo dionisiaco, come a Saticula (1). Ecco perchè delle fabbriche campane solo Cuma e Capua offrono pochi esempi di vasi con heroon. Nè molto più frequente ricorre questo soggetto nelle fabbriche lucane, come appare dal numero scarsissimo dei vasi con heroon che abbiano la forma lucana dell' anfora a rotelle, alle quali non si potrebbe aggiungere che le poche imitazioni dell'anfora pugliese sopra accennate, e qualche altro vaso (p. e. Heydemann 1761, di forma incerta a causa dei molti restauri).

Riguardo alle forme dei vasi, non tutte quelle adoperate dai ceramografi italioti hanno tali rappresentanze; ma solamente alcune, e tra esse più determinatamente l'anfora e, con assai minor frequenza, l' hydria, raramente il cratere, ancor più raramente qualche altra forma ricercata. A questo proposito giova osservare che l' hydria è adoperata solo per le tombe femminili come appare dalla sua decorazione. L' unica eccezione sarebbe il vaso di Capua (Collezione Califano) dove nell' heroon appare una figura virile. Ciò va riconnesso col fatto che nella ceramica attica, fin dal tempo delle figure nere si vede quella forma di vaso adoperata per attingere acqua alla fontana, il che era ufficio delle donne. Si può immaginare che lo stesso nel concetto degli italioti dovessero fare le donne ai rivoli beati dei giardini elisii per dissetare gli eroi ridevenuti efebi. Quanto all' anfora poi, avendo essa il corpo allungato, molto si presta ad un tal genere di decorazione, e ci si presenta in tutte le sue diverse forme; sicchè abbiamo anfore pugliesi, a mascheroni, a volute, a rotelle, cumane di forma svelta, a thymiaterion, pelikai.

Certo non è a nostra conoscenza, nè ad alcuno è accessibile tutto intero il materiale esistente ed in continuo aumento; tuttavia avendone raccolto una notevole quantità, anche a Musei stranieri, ed avendo ritrovato in esso una proporzione piuttosto costante tra le diverse forme di vasi adoperate, è stato possibile arrivare con una certa sicurezza alle con-

(1) Patroni, o. c., pag. 96, 171.

clusioni già innanzi esposte, circa i vasi più usati per rappresentare gli heroa. Come si potrà ancor meglio vedere nel quadro sinottico che diamo in fine al N. 1 (1).

II.

Architettura dell' heroon.

J. H. Holwerda nel suo lavoro *Die Attischen Gräber der Blüthezeit* (2.ª parte, capitolo III) ravvicina gli heroa ai rilievi sepolcrali attici, nei quali si trovano anche simili forme di tempietti, e dal colore bianco con cui essi sono rappresentati quasi sempre sui vasi dell'Italia Meridionale, desume che siano concepiti come monumenti di pietra. Ma rifiuta l'opinione del Brückner e del Köhler, che queste edicole siano lo sviluppo della stela, volendo dimostrare invece, che si tratti di rappresentanze di veri edifizi sepocrali, che alla loro volta poi influiscono sullo sviluppo della stela.

Egli cita due vasi (e poteva citarne parecchi altri che enumeriamo in seguito) dove si vede un heroon senza nessun personaggio, e conchiude da questo, che le edicole sono da considerarsi come veri edifizi sepolcrali, in cui si potevano deporre le offerte. Che nella rappresentazione di queste edicole si siano potuti tener presenti modelli reali, non è improbabile, ove per poco si pensi alle tombe a camera di Canosa, di Pesto, di Metaponto, di Cuma ecc., e ad una tomba, pochi anni or sono riconosciuta presso Cirò dal prof. Patroni in un suo viaggio in Calabria (2). In essa si son trovati gli avanzi di due letti funebri di pietra, e di due colonne, le quali senza dubbio dovevano ornare la fronte dell' edifizio, che nel suo insieme era perfettamente simile agli heroa dei vasi. Ma noi tralasciamo tale quistione, ci limitiamo soltanto a ricostruire dagli heroa delle pitture vascolari la forma, che l'edifizio avrà avuto, o in realtà (se si tratta di veri monumenti architettonici), o nella mente dell' artista (se sono semplici rappresentanze ideali). Non vogliamo qui rifare il la-

---

(1) Non diamo un quadro sinottico della classificazione per fabbriche, perchè poco potremmo aggiungere alle notizie date di sopra, non essendo figurati tutti i vasi da noi tenuti presenti, nè quelli editi trovandosi sempre riprodotti in modo sufficiente per un giudizio stilistico (che spesso esige l'ispezione dell'originale), nè i vecchi cataloghi e parecchi anche dei nuovissimi fornendo elementi sufficienti per tale classificazione. Fra questi ultimi quello del Pellegrini ha meglio usufruito in tutti i sensi delle ricerche del Patroni, con grande vantaggio del lavoro ed utilità di quelli che devono consultarlo. Non altrettanto potrebbe dirsi del De Ridder. Dubitiamo pure dell' esattezza dei sigg. Collignon e Couve nel giudicare « lucanienne » un'anfora a mascheroni del museo nazionale di Atene (n. 1906).

(2) *Not. d. Scavi*, 1901. Le parti veramente architettoniche o l'elevazione delle tombe sono generalmente distrutte; per altro si conservano in Berlino alcuni frammenti di Taranto, sui quali cfr. Watzinger, *De vasculis pictis tarentinis capita selecta*, I, *Grabschmuck auf unteritalischen Vasen*, p. 2. Nondimeno sarebbe errato ritenere tale architettura funebre come specificamente tarentina; inesatto è ad ogni modo il titolo della memoria del Watzinger, sia perchè l' attribuzione a Taranto di tutta la ceramografia pugliese fu infirmata dal Patroni con argomenti che anche al Winnefeld (in *Deutsche Litteraturzeitung* 1898, n. 17, col. 680) parvero forti, sia perchè i vasi con heroon sono bensì in grande prevalenza, ma non esclusivamente pugliesi.

voro già fatto da altri, e adoperare le pitture vascolari per uno studio architettonico; ma semplicemente dare un' idea completa dei vasi che abbiamo presi a studiare.

In questa costruzione dunque, come si ricava dall'esame di tutta la serie di vasi, si è avuto un processo analogo a quello della costruzione del tempio, cominciando dall' *heroon* semplice a due pilastri, che ricorda il primitivo tempio *in antis*, fino a quello di forma svelta ed elegante a sei colonnine. L'interno degli heroa apparisce ordinariamente dipinto in rosso, o risparmiato, il che lascerebbe supporre che questi edifizi dovessero avere le pareti o di mattoni (crudi?) o di pietra grezza senza alcun rivestimento di stucco. Molto curata invece era la parte esterna, come dimostrano le basi sempre ornate con maggiore o minore ricchezza, ed i frontoni, che quasi sempre portano un fregio. Talvolta heroa più ricchi erano decorati anche internamente (Cfr. Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe*, Tav. 23-26 = *Berl. Kat.* 3260), ma con molto minore frequenza.

Negli heroa *in antis*, dirò così, anche i pilastri portano lo stesso colore dell'interno; mentre negli altri heroa le colonne sono o dipinte in bianco, o di una tinta diversa: sicchè può dirsi che queste ultime a differenza dei primi, formati essi pure di mattoni o di pietra grezza dovessero essere di marmo o avere un rivestimento di stucco, se formate di altro materiale. La forma più frequente è quella a due colonne; meno usata è quella a quattro; addirittura rara è quella a sei. Anzi di heroa esastili si ha un esempio solo in Jahn *Vasensammlung zu München* 852: hydria con heroon ionico a sei colonnine, dentro il quale si vede uno specchio sospeso in alto; sulla base è una lekythos.

In ciascuno di questi edifizi le colonne della facciata principale sono sormontate da un frontone triangolare (talora tralasciato per ragioni di spazio), quindi analogamente ai tempii, anche essi dovevano sopportare un tetto a due spioventi. Alcune altre volte invece alla covertura ordinaria era sostituita una in forma piramidale costituita da cinque massi sovrapposti. Cfr. Winnefeld, *Vas. zu Karlsruhe* 384: anfora a rotelle con heroon distilo ionico dipinto in bianco coverto da un tetto a cinque gradini sull' ultimo dei quali sta un vaso; cfr. pure Raoul Rochette, *Monuments inédits*, Tav. 30: anfora pugliese con un heroon impostato su alta base, formata da cinque gradoni; sul primo dei quali sono tre anfore ornate di bende. La covertura è in forma piramidale come la precedente, ma senza il vaso. Tranne questi due tutti gli altri non hanno la covertura: tuttavia dai frontoni, come ho già detto, lasciano immaginare come debba essere. Lo stile adoperato per le colonne è di regola quello ionico; molto raramente vi apparisce il dorico, come presso Stephani, Ermitage 852: anfora pugliese con un heroon giallo a due colonne doriche, dentro il quale è in piedi un giovane nudo, che regge una lancia colla sinistra, e le briglie di un cavallo colla destra; Collezione Caputi 246: anfora pugliese con un heroon distilo dorico dipinto in bianco, dentro cui sta in piedi un giovane nudo.

Il Watzinger nella sua memoria *De vasculis pictis* innanzi citata, studiando questi heroa, cerca di determinare quale arte greca a preferenza ne abbia fornito i modelli. Egli, prescindendo da una tomba a camera di Canosa della quale si hanno poco chiare notizie, non riconosce nella costruzione e nell' ornamento dell' edicole l' influenza dell' arte ttica. Dice che già la tecnica di lavorare le figure isolatamente, applicandole ad un fondo piano, non ha nessuna analogia coi monumenti sepolcrali attici, ed è rappresentata nell' Attica solo dall' Erechtheion, che mostra però nella sua architettura una forte influenza ionica.

Inoltre nei tempietti attici le colonne di regola sono doriche, mentre nell' Apulia apparisce quasi esclusivamente l'ordine ionico.

E finalmente l' arte attica non ha quella ricchezza di variazione della colonna ionica,

che si riconosce non solo nelle colonne, che ornano gli heroa; ma anche in quelle isolate. L'A. studia analiticamente le forme del capitello, ed altre forme architettoniche, ed accentua, in generale con ragione, l'influenza ionica. Che poi nulla ci sia rimasto della costruzione dei monumenti sepolcrali, rappresentati sui vasi, l'A. lo spiegherebbe, perchè, secondo lui, questi heroa dovevano essere fatti con materiale facilmente distruttibile, cioè legno, argilla e stucco.

E per convalidare la sua opinione, egli ricorda oltre la sveltezza delle colonne, le forme dei capitelli, che ci sono rappresentati dai vasi. Anche queste trovano analogie nella Ionia. Tuttavia egli, proseguendo nella sua analisi, riconosce nelle figure degli heroa l'influenza attica, ed ammette che i pittori dei vasi abbiano conosciuti monumenti attici, perchè dice, un confronto dei principali motivi con quelli dei rilievi sepolcrali attici, dimostra che nei vasi dell' Italia Meridionale ricorrono quegli stessi soggetti comuni in Attica nella seconda metà del V secolo ed al principio del IV. Vi mancano è vero le rappresentanze della stretta di mano tra uomo e donna, le scene di famiglia, le immagini di guerrieri combattenti ed altri motivi simili così popolari durante la guerra peloponnesiaca (1). Ma questa mancanza dimostra, a parere del Watzinger, che l' influenza attica si dileguò nell' Italia Meridionale sin dalla fine del V secolo, e che forse le rappresentanze del marito e della moglie insieme non erano adatte alle idee locali intorno al culto dei morti, concepiti come eroi. Sicchè conchiudendo noi vogliamo ammettere coll' autore che l' artista abbia seguito un altro ordine architettonico per la parte edilizia; ma nel tempo stesso non escludiamo che per la parte rappresentativa abbia imitato modelli attici. Ciò che elimina dai vasi italioti parecchi motivi attici è il luogo della scena rappresentata: nei monumenti attici questo è la nostra terra, il defunto è rappresentato in azione da vivo, e bisogna dare un significato funebre a quelle che altrimenti sarebbero semplici scene di congedo. Negli heroa dei vasi italioti il luogo della scena è l'altro mondo, gli Elisi, quindi non azioni da vivo nè scene di congedo, ma di arrivo; non la moglie, ma talora l'amante elisia (peraltro rarissima, e vedremo il perchè), al pari di ciò che avviene tanto frequentemente nelle scene simboliche fuori dell' heroon.

Ad ogni modo, questa differenza di sentimento e di pensiero religioso conferma l' influenza formale dell' arte attica; l' azione di questa doveva anzi essere assai più forte che non sia stato rilevato, perchè riuscisse a farsi sentire non ostante quella diversità. D' altra parte il forte influsso dell'arte figurata attica sulla ceramografia italiota accentua ancor più l' assenza di simili derivazioni nell' architettura, e la dipendenza di quest' ultima da fonti ioniche. Insufficiente ci pare quindi la spiegazione storica che di tale fenomeno dà il Watzinger, congetturando una preponderanza di Reggio e di Elea. Forse bisogna risalire a quegli elementi protoachei e preachei ancora impregnati di cultura asiatica affine alla etrusca, e che sembra facessero capo a Sibari (2).

---

(1) A questo proposito bisogna osservare che il singolare combattimento rappresentato in un heroon su un' anfora del Museo Vaticano (Cfr. Pistolesi III Tav. 93) è da considerarsi in parte il risultato di un restauro.

(2) Cfr. Gàbrici, in *Atti del Congr. storico di Roma*, VI, p. 55 sgg.

III.

Rapporto dell' heroon con la rimanente decorazione del vaso.

Questi edifizi sono rappresentati sempre sul còrpo del vaso: o da tutte e due le parti, o da un lato solo. Ordinariamente i grandi vasi sogliono portare diverse decorazioni, sul collo, sul corpo e sul piede (più rare). Allorchè il vaso è molto grande, sul corpo di esso da una stessa parte la decorazione si divide in parecchie zone, le quali o fanno parte di un medesimo soggetto, o formano tanti soggetti parziali. E viceversa quando il vaso è piccolo, soprattutto quando la circonferenza è stretta, la rappresentanza figurata ricorre spesso su di un lato solo, e tutto il resto è ornato con palmette e volute. Quest' ultimo sistema di decorazione è tipico per una forma di vasi, qual' è l' hydria, dove a prescindere dalla grandezza di essa, troviamo sempre su di una parte sola la composizione figurata; mentre il terzo manico, impiantato verticalmente su le spalle, determina quale sia il di dietro del vaso, e forma il punto di partenza di una ornamentazione floreale. I vasi con heroon da tutte e due le parti ricorrono solo tra le anfore, perchè solo in esse si poteva trovare più comodamente lo spazio sufficiente; ma anche tra queste non sono molti, costituendo il secondo heroon una ripetizione monotona del medesimo motivo, mentre non mancavano soggetti coordinabili alla rappresentanza funebre.

Riunisco appresso in un piccolo quadro N. 2 questa classe speciale di vasi.

Allorchè l' heroon ricorre da una parte sola del vaso, l'altra è occupata o da una rappresentanza mitologica, sempre allusiva al culto dei morti, o da una rappresentanza realistica con analoga allusione, o infine da una rappresentanza anche sepolcrale, quale è la stela funebre, presso la quale uomini e donne prestano il culto, o vengono come semplici visitatori.

Riguardo alle scene mitiche è da notare che i cicli preferiti da questa classe di vasi sono due: il dionisiaco e l'afrodisiaco. Il Patroni nel Libro III Capo II della sua *Ceramica* dichiara perchè Dioniso ed il suo tiaso entrino di preferenza a far parte delle scene sepolcrali. L' equivalenza eufemistica alle scene infernali, acquistata dal ciclo dionisiaco, è spiegata dall' A. con la molteplicità degli aspetti secondo cui questo poteva considerarsi. Dioniso è una divinità chtonia; perciò ha una stretta connessione con le divinità infernali. È in origine il dio funebre, eppoi della Mantica (1), quindi il suo culto acquista un carattere misterioso, che ben si addice ad una rappresentanza sepolcrale. Diventa in seguito il dio del vino per eccellenza, ed al suo tiaso si attribuisce il carattere orgiastico, che pur risponde al concetto funebre, se si tien conto della grande somiglianza delle azioni del tiaso colle accoglienze, che sui vasi italioti fanno le donne (elisie) ai guerrieri che tornano vincitori (eroi); il che ribadisce la identità concettuale fra seguace di Dioniso e gaudente degli Elisi, fra il dominio della psiche incorporata, mediante l'ebbrezza del vino, e il dominio della psiche liberata dal corpo. Tale opinione è stata pienamente accettata dal Watzinger nella sua memoria *De vasculis pictis* e dal Thiersch (Cfr. *Berliner philol. Wochenschrift*, 1899, n. 43-44), il quale rilevando particolarmente questa identità tra Dioniso

---

(1) Cfr. Roscher's *Lexicon* s. v.

ed Hades, la giudica « uno dei più sicuri ed importanti risultati per la storia della religione e della civiltà ».

Per il ciclo afrodisiaco poi, la sua rappresentanza non è fuori proposito, quando poniamo mente al concetto, che gli antichi avevano del mondo di là. Il defunto mediante un processo di idealizzazione viene rappresentato come un eroe, al quale ben si conviene l'elemento erotico in premio delle fatiche sostenute (come ad Heracles tocca in premio Ebe). Spetta ad Afrodite rendergli ancor più lieto il soggiorno dell'Elisio. Dev'essere Eros, l'alato ministro della dea, quello che gli accresce la beatitudine della vita oltre tomba.

Ecco perchè una numerosa serie di vasi porta di regola qualche figurazione, che si ricolleghi ai miti di Afrodite, o sul corpo, sia fuori sia dentro l'heroon, o sul collo dove d'ordinario si vede una testa giovanile, maschile o femminile, alata o sormontata da due colombe, in mezzo a volute o a fiori fantastici. Oppure essa occupa tutta una parte del vaso, quando cioè sul lato opposto all'heroon si trova una grossa testa di donna. Che questa rappresenti un simbolo speciale, lo dimostra il ripetersi costante dello stesso tipo, e talvolta perfino delle stesse proporzioni. Si vede una bella testa femminile volta a sinistra, e però di profilo, con cuffia o senza, ornata di collana e di orecchini, e coi capelli acconciati sempre alla stessa maniera. La ripetizione tipica, costante, fa nascere l'idea che si tratti di una rappresentanza simbolica convenzionale. Ed il fatto che in tutte le mitologie e le religioni antiche la divinità femminile concepita come signora della generazione e della distruzione ha avuto la precedenza sulla divinità maschile, insieme con l'altra considerazione che tali concetti meglio si conservano nella religione dei morti, fa assorgere alla conclusione che si tratti proprio di una divinità. Nella quale, data la predilezione per i miti afrodisiaci su questi monumenti, ed il loro carattere meglio corrispondente al concetto eufemistico della morte, nulla impedisce di riconoscere proprio Afrodite.

Talvolta questa rappresentanza ricorre anche dentro l'heroon per meglio determinare la sua relazione col regno delle ombre; ma appunto perchè si tratta di una divinità non è accoppiata a nessun personaggio ed è di proporzioni gigantesche rispetto all'heroon, in cui la testa apparisce come sorgente dal suolo. Cfr. Pellegrini, Museo di Bologna, n. 532: anfora a thymiaterion con heroon distilo ionico, bianco, dentro il quale si vede una grossa testa femminile con cuffia chiusa. V. pure Museo Sant'Angelo, n. 22: è un'anfora a volute che ha da una parte, sul collo, una testa muliebre alata (Nike funebre) e sul corpo, sotto l'edicola, grossa testa femminile con specchio (Afrodite), in color bianco; dall'altra parte, sul corpo, testa simile senza colori soprapposti. Quali siano quei vasi su cui ricorre questa figura può vedersi nel quadro o paradigma che reca il N. 3.

Altre volte invece sul lato opposto all'heroon troviamo Eros o solo o che presta il culto ad una stela. Così nel vaso dell'Ermitage, n. 1155 (Stephani): anfora a thymiaterion con un heroon, sul lato opposto del quale è raffigurato Eros volante verso sinistra con una ghirlanda nella destra ed un grappolo nella sinistra. Notisi qui l'aggruppamento degli elementi afrodisiaci e dionisiaci (grappolo), cosa del resto naturalissima in tanta abbondanza di motivi e libertà di concezione. Un altro vaso con analoga figurazione si trova nel Museo Jatta, n. 420. Un motivo differente ci offre invece la collezione Caputi (n. 263): vaso pugliese a thymiaterion con un heroon bianco distilo ionico da un lato e dall'altro Eros in piedi presso una stela, offrendo una cista ed un calathos.

Un'altra figura, che spesso ricorre in sostituzione di Eros, è Nike, la cui presenza è spiegabilissima sui vasi funebri, ammessa la rappresentanza del morto come un guerriero, al quale Zeus concede la vittoria. E come Eros appare o isolato o con altre figure, per esprimerne le relazioni morali, ed occupa il centro o il collo del vaso, così Nike. V. Hey-

demann, Museo di Napoli, n. 2388: anfora a thymiaterion di Canosa. Sul collo porta una figura femminile alata (Nike). Sul corpo da un lato un bianco heroon distilo ionico, e dall' altra parte Nike seduta su di un masso con un ventaglio tra le mani. Che nella mente dell'artista vi sia stato un pensiero riposto, che egli abbia disegnate queste figure non unicamente per decorare il vaso, bensì dando loro quel valore simbolico speciale, che già avevano acquistato nella coscienza popolare, può vedersi anche dal fatto, che tali figure mitologiche, che ricorrono su di una parte del vaso sono, direi quasi, determinate dai soggetti rappresentati dall' altra, per modo che le diverse decorazioni formano poi un' unità di composizione (1).

Così accanto alla rappresentanza del morto come guerriero, troviamo Nike che gli apporta la benda, insegna di vittoria; come accanto alla defunta, concepita quale sposa ideale di Hades (o meglio quale amante elisia, seguace di Ariadne, e in attesa di un tiasota o beato, come quella di Dioniso), troviamo nella maggior parte dei casi Eros, che esprime tale relazione. Che questo concetto erotico si sia esteso anche agli uomini, non mancano esempi per dimostrarlo, come non è raro il caso di trovare anche accanto alla defunta la figura di Nike. Ma questo, dico, sarà avvenuto più tardi, quando cioè coll' allargarsi dei motivi non si è badato più alla distinzione di singoli concetti; ed avendo tanto Eros che Nike acquistato il carattere funebre, si sono essi ed i loro attributi usati indifferentemente.

Altra figura mitologica prediletta da questi vasi è Heracles, raffigurato o nell'orto delle Esperidi o nella sua apoteosi. Le Esperidi sono figlie della notte, secondo alcune tradizioni, hanno quindi un carattere misterioso. Stanno all'occidente, dove si trovano le isole dei beati: ecco la loro relazione col regno di Hades. Chi gusta i pomi del loro giardino è reso partecipe della beatitudine, e perciò il coglierli è l' ultima fatica di Heracles, che prelude alla sua apoteosi.

Sicchè come troviamo sui vasi italioti, ed anche in corrispondenza dell'heroon, la rappresentanza dell'Inferno, possiamo benissimo accettare l' Orto delle Esperidi, quale simbolo della beatitudine ultramondana, tanto più badando alla popolarità dei miti di Heracles ed al posto cronologico di tale impresa. Oltre a questi miti ne troviamo altri, in cui é facile scoprire un concetto allusivo alla morte, o insito nella scena (Inferno; funerali di Patroclo: morte d'Ippolito; Apollo e Marsia) e talora accompagnato da alto pathos tragico (Medea, Licurgo), da idee di metamorfosi (Procne e Filomela) e di liberazione (Melampo e le Proetidi; Ifigenia in Tauride); ovvero velato da allegorie, fra le quali rileviamo le divinità della luce, che alludono insieme allo splendore della dimora dei beati e al corso della vita mortale, di cui è ovvio il paragone con la giornata (2). Diamo al N. 4 il quadro sinottico di questi miti.

Su molti vasi della nostra serie invece, insieme con l' heroon abbiamo una rappresentanza, che indiscutibilmente ci conferma la loro destinazione, e ci dà la chiave per interpretare il complesso della composizione.

---

(1) Cfr. Patroni, *Due anfore Ruvestine del Museo di Napoli*, pag. 62-63, in *Studi e Materiali di Archeologia e Numismatica* pubb. da L. A. Milani, 1899, Vol. I, puntata 1.ª

(2) Ci riferiamo a quanto ha osservato il Patroni su tali significati simbolici e sul ricorrere di molti di questi miti anche nei sarcofagi romani; non è il caso di insistere su tali interpretazioni per i vasi con heroon, i quali sono così chiaramente funebri che potrebbero invocarsi a prova dell'intenzione dell'artista anche dove per noi moderni il simbolo non è chiaro.

Tale rappresentanza è la stela funebre, impostata talora su alta base, ornata di benda o sormontata da un vaso, isolata, o analogamente all' heroon circondata da persone, che o recano offerte o in qualche modo rendono culto alla tomba. Nelle nostre ricerche abbiamo trovato numerosi vasi in cui all'heroon fa riscontro il culto alla stela (v. quadro N. 5).

Ed infine oltre alla stela ed alle scene mitologiche, parecchi di questi vasi portano sulla faccia opposta all'heroon rappresentanze di efebi più realistici, talora con attributi di palestra (eroizzazione atletica) e quasi sempre tutti ravvolti nel manto, in segno di lutto, che secondo le idee più antiche non disconviene alle stesse ombre (v. quadro N. 6).

Dall'esame complessivo di essi si può notare che ordinariamente questi soggetti ricorrono su quei vasi in cui dentro l' heroon o appare una figura maschile, o pure, in luogo del personaggio, si vedono oggetti, che lasciano chiaramente supporre la loro appartenenza. Così nel Museo Jatta n. 416-417 e nella Collezione Caputi 446 troviamo vasi con heroon, dentro il quale si vedono: scudo, cantharos, pilos, e dal lato opposto giovani ammantati o che parlano fra di loro, o che fiancheggiano una stela. Nell'Ermitage (Stephani 1210, 1360, 1364) e nella Collezione Caputi (314) abbiamo da una parte l' heroon con un grosso tralcio fiorito, e dall'altra le solite figure maschili ammantate in colloquio. Altrove queste figure prestano il culto alla stela, così troviamo — in Ermitage 1444; Museo Jatta 521, 408, 1337, 1382; Collezione Caputi 246, 276, 341 — da una parte l'heroon con una figura giovanile maschile e dall'altra giovani ammantati presso la stela. In un solo caso questa figura ammantata, analogamente alla grossa testa femminile, come già innanzi ho spiegato, appare dentro l'heroon, con un'idea molto più realistica: qui come là tale figura è pertanto affermazione del rapporto che corre tra l' heroon e simili rappresentanze, anche quando esse trovansi in altra parte del vaso. V. Collezione Caputi, n. 217: anfora pugliese con heroon distilo ionico, dipinto di bianco esternamente, dentro del quale sta in piedi una figura virile avvolta nel manto. Sulla parte opposta tre uomini avvolti nei manti parlano tra loro. — Anche su quei vasi i quali dalla figura dell' heroon possiamo assegnare ad una tomba femminile, incontriamo talora una rappresentanza di ginnasio, ma con notevole rarità. Cfr. Collezione Caputi 411: anfora pugliese con heroon distilo ionico bianco esteriormente, in cui si vede una donna vestita con himation avvolto alle gambe, seduta su un masso, reggendo uno specchio nella d. ed una corona nella s. Sul lato opposto sono due giovani palliati, uno dei quali regge una corona nella d. e nell' altra mano un bastone a cui si appoggia (1).

Ma poichè questa rappresentanza è straordinariamente rara, si può conchiudere che queste scene in generale servissero per decorare solo vasi destinati a sepolcri maschili, ma che essendosi mescolati i concetti funebri, secondo i quali s' idealizzavano i defunti come atleti e palestriti, con quelli degli amori elisiaci, qualche volta esse potessero ornare anche vasi destinati a tombe di donne.

Ed in forza di questi speciali soggetti, quando su tali vasi nell' heroon non appariscono personaggi, nè attributi che distinguano il sesso, bisogna piuttosto ammettere che l'artista abbia voluto rappresentare l' edicola di un uomo.

Di somma importanza per intendere i concetti relativi a queste figure di efebi trattate

---

(1) In un' anfora cumana inedita della collezione Stevens si vede una donna in edicola, fra Dioniso e Ariadne che stanno fuori; la donna s' inchina al dio facendogli omaggio di una cesta con offerte. Al rovescio, efebi ammantati presso una stela.

in modo più realistico, è il vaso Coghill pubblicato dal Millin alle tavv. 49-51 di tale collezione; vaso che non si presta ad esser compreso nello schema degli altri, e però merita una considerazione a parte. Su l'una delle facce si ha: al collo leone e grifo affrontati (giorno e sera, vita e morte ecc.); sul corpo, heroon contenente un ramo di lauro, cui si avvicina da s. un giovane con ramo di palma; a dr. donna con specchio, seduta su un rialto e poggiata ad una stela. Su l'altra faccia, al collo, stela, fra il gruppo di Dioniso sdraiato su una coltre in atto di farsi mescere nel cantharos da un satiro, a s., e un efebo ammantato a dr.; sul ventre, in due zone, Dioniso tra due efebi ammantati, uno dei quali tiene uno strigile, e, sotto, il vecchio Sileno addormentato sulla nebride. Qui vediamo adunque i nostri giovani ravvolti nel manto e talora determinati come palestriti, mescolati, non ostante il loro aspetto realistico, all'elemento dionisiaco ed elisio. E poichè sui vasi italioti in generale questi giovani non sono mai in azione, come sui vasi attici, bensì in conversazione, ne segue che, sebbene derivati da altra fonte di concetti funebri (cioè la idealizzazione atletica ed eroica, non la beatificazione dionisiaca) debbano anch' essi talora ritenersi quali abitatori degli Elisi, al pari degli efebi che in una convenzionale nudità prendono parte alle tipiche conversazioni erotiche, nelle quali i vecchi interpreti vedevano delle scene di misteri.

Il vaso del Museo di Napoli n. 1991 non ha efebi palestriti, ma una danzatrice. Se fosse stata concepita in azione come viva non mancherebbe anche qui l'allusione e l'idealizzazione funebre. Ma è probabile che quella danza sia espressione dell'orgiasmo dionisiaco degli Elisi, e però non realistica.

IV.

Personaggi che compariscono dentro e fuori l'heroon.

Gli heroa che ricorrono sui vasi rispetto al loro contenuto possono distinguersi in tre grandi categorie: Heroa con figure maschili, heroa con figure femminili, heroa senza figure. Riguardo alle due prime categorie può farsi una suddivisione, cioè: heroa con una figura maschile o femminile ed heroa con più figure; le quali divisioni e suddivisioni verremo esponendo con una serie di quadri sinottici dal N. 7 al N. 11.

Bisogna notare che nell' aggruppamento delle figure dentro l'heroon costantemente si uniscono persone dello stesso sesso; molto raramente di sesso diverso. Cfr. per questi casi che ben possono dirsi eccezionali il vaso del rogo di Patroclo (Napoli 3254); Raccolta Cumana 27; Sant'Angelo 607; Ermitage 421.

Le figure aggruppate di regola sono due, raramente questa cifra è oltrepassata (Napoli 3254; Raccolta Cumana 27; Ermitage 356, 371). L'heroon è circondato da uomini e da donne in piedi o seduti, che recano offerte. Che siano essi personaggi ideali e non reali appare sopratutto dalla ripetizione identica dei tipi. Noi troviamo sempre figure gio vanili per gli uni e per le altre. In secondo luogo dal modo come sono vestiti. I giovani di regola sono nudi, o poco coperti dalla clamide o dalle armi (1), e le donne invece sempre

(1) Questo caso ricorre nella fabbrica di Cuma, che predilige l'idealizzazione bellica, mentre le altre fabbriche campane e quella di Pesto amano i tipi dionisiaci ed atletici, e la Puglia accentua nella mollezza degli efebi l'ideale elisio.

vestite. Dalle offerte che recano, che si ripetono continuamente, e sono indifferentemente portate da queste o da quelli. Dal passo danzante che molte figure hanno, quasi baccanti, invece di accostarsi pacatamente e in atto raccolto. Finalmente dalla disposizione sul vaso, perchè il più delle volte sono messe simmetricamente o alternamente. Sono quindi efebi e donne ideali, che vengono a portare le loro offerte al defunto. Gli oggetti recati sono ordinariamente frutta, fiori, corone, vasi, patere, cantharoi, cassette, specchi, ventagli, bende, calathoi, armi, oggetti di palestra. Il Watzinger studia il loro rapporto col culto dei morti, e dice che l'anfora e l' hydria, su cui ricorre di regola la rappresentanza sepolcrale, servivano per portare l'acqua pel bagno del morto (cfr. Wolters, *Athenische Mitteilungen*, vol. XVI, pag. 433 e seg.): i cantharoi e le patere, per i banchetti a cui devono prendere parte le ombre nel mondo di là: il calathos, quando sta presso una donna, serviva come canestro della lana, e quando è presso giovanetti, per rappresentare l'*anthologia*, in cui era occupata Kora, quando fu rapita da Hades. Per i vasi poi in forma di pigna, che talvolta compariscono dentro l' heroon. (Raccolta Cumana 13; cfr. pure Napoli 1781), l' Autore ricorda l' uso di pigne di pietra come ornamento delle stele funebri in Cipro e delle urne cinerarie etrusche. Noi, senza ammettere incondizionatamente una relazione diretta tra queste serie di monumenti e quella che andiamo studiando, proponiamo di considerare tali pigne come simboli dionisiaci, mettendole in rapporto col tirso, attributo di Dioniso e del suo tiaso, e di regola terminato anch'esso da una pigna. Ciò, come dichiariamo questa volta per tutte, riferendoci all'ideale dionisiaco dell' oltre tomba che predominava nell'Italia meridionale al tempo dei nostri vasi; senza escludere però la preesistenza di altre idee religiose e di un altro simbolismo, che veniva interpretato e adattato all' ideale dionisiaco italioto. Riguardo alle armi, che o sono portate dagli offerenti o compariscono nell'interno dell'edicole, il Watzinger ricorda l'uso attico di portare al morto l'elmo, lo scudo o la lancia, o di depositarli sulla stela. Quel che qui si è osservato per i personaggi fuori dell' heroon, può dirsi anche per quelli dell' interno, considerando ancora essi come ideali o idealizzati.

Ma qui è necessario approfondire i' motivi artistici e il pensiero religioso che si manifesta nei vasi italioti. Come il Patroni (1), seguito poi dal Watzinger, è stato primo ad indicare, l'idea della beatitudine dell'Elisio è grandissima parte della religione dei morti che ispirò queste pitture vascolari. Si può anzi dire che il maggior numero delle scene di festose accoglienze fatte da donne a guerrieri vincitori (ovvie sui vasi di Cuma) e delle conversazioni erotiche (ovvie sui vasi pugliesi) non sono altro che rappresentanze dell' arrivo e del soggiorno agli Elisi; di qui, principalmente, quel senso di vago e d'indeterminato che suscitano tali scene, e che le faceva riuscire inesplicabili a chi voleva esaminarle dal medesimo punto di vista delle rappresentanze realistiche. Orbene, queste azioni indeterminate e queste conversazioni si ripetono tra i personaggi che circondano gli heroa. Solo di rado questi sono rappresentati in un rapporto diretto con l' heroon stesso, in atto di adornarlo (p. es. S. A. 645) o in atto mesto (Napoli 1762), in modo da rendere veramente l' immagine di personaggi reali intorno ad una tomba. E questa sembra una caratteristica dei vasi lucani (tali sono i due citati), di cui già il Patroni rilevò il maggiore realismo. Più spesso, massime sui grandi vasi, dove molte figure si aggruppano intorno e sotto l' heroon, e parecchie di esse seggono, più che una scena di culto all' heroon avviene una vera conver-

(1) *Ceramica*, pag. 162; *Studi e materiali*, I, pag. 63.

sazione elisia (cfr. Monaco 849=Baumeister fig. 2042 c). Talvolta i motivi sono mescolati, qualche figura è in rapporto con l'heroon e qualche altra no (Coghill 49).

Che infine le figure dipinte esternamente agli heroa non siano generalmente persone vive che rendono un culto realistico, chiaro apparisce dal fatto che non solo nella massima parte dei casi manca del tutto la mestizia e il compianto espressi nei pochi vasi lucani con culto realistico, ed anzi è piuttosto espressa la gioia e l'orgiasmo bacchico; ma, meglio ancora, ai simboli dionisiaci si aggiunge talora una figura mitica. Così nell' anfora di Napoli 1989 ai lati dell'heroon stanno da una parte una donna con tirso e corona (una beata dell' Elisio parificata ad una menade) e dall' altra Hermes, senza dubbio nelle sue attribuzioni di Ψυχοπομπός. Vedi pure la importantissima anfora cumana, sopra, p. 11, nota.

Ed ora ci domanderemo: Ha voluto l'artista rappresentare il defunto o la defunta nell' interno degli heroa? La domanda è oziosa per chiunque sia penetrato nello spirito della ceramografia italiota, ma tale non fu per l' Holwerda.

Il quale, nella sua opera a principio citata (1), nega che si tratti di rappresentanze di defunti, e tanto meno è disposto ad ammettere che la differenza di colore possa servire come criterio di distinzione tra i personaggi interni, dipinti di bianco (salvo rarissime eccezioni), e gli estérni, risparmiati nel rosso dell' argilla.

Il colore bianco, egli dice, non chiarisce nulla, perchè il pittore dei vasi, che era abituato a dipingere in bianco le rappresentanze dell' interno degli heroa, anche se ha voluto dipingere dei viventi, ha dato loro quella tinta così comune e così amata dai vasi dell'Italia Meridionale. Si noti qui che egli stesso precedentemente quando parla della costruzione degli heroa, ricava dal color bianco, con cui di regola sono rappresentati sui vasi, un argomento per supporre che si tratti di riproduzioni di edifici di pietra (2); mentre qui non vuole riconoscere alcun carattere differenziale. Noi dal canto nostro possiamo osservare che se il pittore avesse voluto rappresentare nell' edicole personaggi identici a quelli, che ricorrono nelle altre parti del vaso, certo non avrebbe adoperato un colore diverso. E poichè i colori diversi che ha usato per i pilastri e per le colonne ci hanno guidato a notare la differenza del materiale adoperato per gli uni e per le altre in edifizi reali, così anche qui dobbiamo intendere, che nei personaggi dell' heroon l' artista ha voluto raffigurare indubbiamente delle ombre di morti, o meglio ha voluto essenzialmente distinguere una rappresentanza concepita come opera plastica del monumento funebre, dalla scena circostante, sia realistica, sia elisia.

L' Holwerda a conforto della sua opinione cita un vaso con heroon di Passeri, *Picturae in vasculis*, n. 189, dove dentro l'heroon siede un giovane nudo con una patera fra le mani, e fuori si vede un altro giovane anch' egli con una patera simile; quindi conclude che i due personaggi sono simili. Il che facendo, mostra di dimenticare che, in talune attitudini del corpo, l' arte non ha nessun mezzo per distinguere il dare ed il ricevere, cosa che può venire chiarita solo dall'insieme della composizione. Per noi invece il giovane che sta nell' heroon ha testè ricevuto in dono la patera, che del resto gli si addice benissimo, anche come motivo isolato, perchè egli è ormai un' ombra dell'Elisio, che già prende parte alla libazione celeste. L'Holwerda cita pure alcuni vasi di Napoli ed un' anfora inedita del Museo di Leiden n. 154, traendo dalla corrispondenza dei motivi di

(1) 2ª parte, capo IV, paragrafo 90, pag. 60.
(2) 2ª parte, capo III, paragrafo 85, pag. 53.

donne nell' interno ed all' esterno dell' heroon, argomento per ricavare le medesime e sempre ugualmente sbagliate conclusioni. Fu già dimostrato che la ceramografia italiota, anche la più accurata, usa tipi e motivi di repertorio che si ripetono quasi con uno stampo. Per provare l' identità concettuale nell' insieme della composizione, ci vuol ben altro!

Del resto anche se si volesse trascurare questa differenza notevolissima, e considerarla piuttosto come un sistema di scuola, per abbattere l' opinione dell' Holwerda basta semplicemente notare i numerosi esempi di un'assoluta mancanza di analogia tra i personaggi che sono dentro e quelli che sono fuori l' heroon. Vedremo in seguito dalla nostra analisi risultare una conclusione che qui anticipiamo, che cioè i personaggi dell' heroon sono spesso assai più realistici di quelli circostanti, i quali (tranne rarissime e speciali eroizzazioni a base mitologica) sono sempre giovani donne ed efebi e non stanno mai tra loro in rapporti diretti e determinati. Prendiamo a caso per ora il vaso del Museo di Napoli, n. 3229: heroon con una figura barbata seduta, innanzi alla quale sta in piedi un giovane con l'indice teso per rivolgerle la parola; fuori, un giovane ed una donna che recano bende. Come farebbe qui l' A. a riconoscere l' identità dei personaggi rappresentati? Egli ammette che quelli dell' heroon siano in relazione tra di loro, ed anzi da questo appunto trae la conclusione che tra i visitatori della tomba abbia luogo una vera conversazione, la quale comincia col saluto (e qui cita Millingen 14, 16; Inghirami vol. IV, 389; Heydemann 2380; Raccolta Cumana 22) e finisce colla stretta di mano (Millingen 15; Heydemann 2000; Walters 271; Museo Santangelo 705). Quanto questa conclusione sia da tenere in considerazione, ognuno vede da sè, bastando osservare, oltre tutto il resto, che la stretta di mano presso gli antichi non è un saluto comune; ma ha appunto qualche cosa di solenne, di sacro, di straordinario, e per ciò nella simbolica funebre esprime o il supremo congedo, o il ritrovarsi negli Elisi. Eppoi qual bisogno c' è di ammettere che i visitatori vengano a trattenersi presso le tombe, come in un luogo qualunque di ritrovo e di svago? A che scopo rappresentar sempre tali trattenimenti? E pure ammettendo che siano visitatori, perchè la stretta di mano avverrebbe sempre tra quelli che son dentro l' edicola, e non mai fuori? E perchè vedremmo negli heroa a due figure o solo uomini o solo donne? Troveremo più innanzi la ragione di questo fenomeno.

L' Holwerda riconosce però da se stesso, che la sua teoria incontra gravi difficoltà a spiegare la presenza del cavallo nell' heroon, e dice che si tratti di viaggiatori, che guidando il loro cavallo, si accostano alla tomba pieni di rispetto. Ma è una vera stravaganza che questi viaggiatori che si accostano alla tomba siano rappresentati sempre dentro di essa e non mai fuori! Così pure egli crede a veri viandanti, quando sono accompagnati dal cane o portano qualche bambino. Ed allorchè queste figure sono sedute o presso qualche tavolo, immagina che le sedie o il tavolino siano portati dagli stessi visitatori. Come pure, quando nell' heroon ricorre lo specchio, più che un simbolo funebre (afrodisiaco-elisio), lo spiega come un oggetto portato dalle visitatrici per ornarsi e guardarvisi, e quando c' è la palla o come oggetto di gioco amato dal defunto, o appartenente ai visitatori specialmente se sono bambini!!!

Il difetto principale dell'A. sta nel confondere, con grave errore di metodo, vasi attici e vasi italioti, e nel cercare ad ogni costo in questi ultimi una interpretazione realistica, disconoscendo il carattere della ceramografia italiota e scegliendo spesso cavillosamente l'esempio che gli fa comodo, mentre, dove la rappresentanza dell' heroon assolutamente gli fa riconoscere il defunto, ammette che si tratti di un'eccezione. Così presso Heydemann, n. 3228, dove dentro l'heroon si vede un guerriero in piedi, e sotto esteriormente un giovane, che trascina il corpo

di un altro, attaccato ad una quadriga (Achille che trascina il corpo di Ettore). Opina dapprima l'Holwerda che la figura dell'edicola sia lo stesso Achille; ma concede più verosimile l'interpretazione dell'immagine di Patròclo, pretendendo però che sia un fatto del tutto speciale. Si tratta invece di quei casi in cui il defunto è idealizzato come un eroe mitologico. Qui un giovane è parificato a Patroclo; altrove una donna, forse madre sventurata di molti figliuoli, è parificata a Niobe (Napoli 3246) e così via. La specialità del caso consiste nella idealizzazione mitologica, rara nell' heroon, comune nelle scene senza heroa: non in altro.

Ma non conviene dare soverchia importanza ad un ragionamento sbagliato fin da principio e condotto a forza di sofismi. Gioverà piuttosto confrontare le scene degli heroa con i rilievi sepolcrali attici. Sui rilievi attici ricorrono pure tali forme di tempietti, e dentro di essi sono ugualmente dei personaggi. Di regola quando ve ne sono parecchi, uno è seduto, e questa posizione speciale, in accordo con altri dati, come quelli forniti dall'epigrafe, ha fatto ravvisare in esso la persona defunta. Perchè dunque non si deve ammettere che tra i personaggi dell' interno degli heroa accada lo stesso, quando l' insieme della composizione e la destinazione del monumento lo menano a credere come naturale conseguenza? È noto il costume antico di recare delle offerte al defunto, come si vede nelle anfore di *prothesis* e come ci dicono i vasi a tale uopo depositati nelle tombe. Come i vasi panatenaici assegnati in premio ai vincitori dei giuochi portavano spesso sul loro corpo soggetti figurati attinenti ai giuochi ed agli esercizi ginnastici, perchè meglio rispondenti alla destinazione dell' oggetto; così nell' Italia Meridionale i vasi destinati alle tombe sono ornati (e con tanto maggior rigore in quanto si tratta di cosa molto più seria ed importante) non di scene di genere, in cui tutt'al più la presenza della tomba sia un semplice motivo artistico, un elemento paesistico; bensì di scene profondamente significative e strettamente connesse con la rappresentanza del sepolcro.

Ma in una cosa gli heroa differiscono profondamente dai rilievi attici: solo per rarissima eccezione si rappresentano in essi personaggi di sesso diverso, così che noi possiamo sicuramente dalla figura dell' heroon determinare se la tomba, in cui fu trovato il vaso, appartenesse a uomo o a donna. In quei pochi casi in cui negli heroa si trovano personaggi di sesso diverso, la determinatezza dei motivi o la grandezza non comune del monumento induce a credere che si tratti di vasi appositamente ordinati. Esaminiamo il vaso di Patroclo (Napoli 3254): grossa anfora Canosina a mascheroni con un heroon a quattro colonne ioniche, dentro il quale sta una donna seduta, coperta da himation bianco, tenendo un bastone (1) tra le gambe nella s. ed una patera nella dr. Innanzi a lei è un giovane in piedi nudo, colla clamide sulle spalle, con un bastone nella dr. e colla s. stesa verso la compagna. Dietro di lui un giovinetto schiavo con una oinochoe nella dr. abbassata. In alto due ruote sospese, uno scudo ed un pilos. Dalla parte opposta del vaso è rappresentato il funerale di Patroclo, secondo dice l' iscrizione apposta sulla base del rogo. Seguendo i rilievi attici, nella figura sedente dovremmo riconoscere la defunta; ma poichè il complesso della decorazione ci fa inclinare piuttosto a credere che il vaso fosse destinato alla tomba di un giovane, anche qui parificato a Patroclo (2), noi intendiamo che il giovane sia il

(1) Simbolo del viaggio agli Elisi, perchè portato anche da efebi.

(2) Uguagliare a Patroclo un giovane morto, alludendo alla magnificenza dei funerali fatti in onore di quello da Achille, era orgoglio della famiglia.

defunto accolto nell'Elisio dall'amante ideale, che gli offre la patera per renderlo partecipe della beatitudine celeste. L' Holwerda pure esamina questo vaso, e trae dalla scena rappresentata sul lato opposto, dei due vecchi sotto la tenda, una falsa analogia per le pretese scene di genere dentro le edicole, senza badare che non sempre l' edificio centrale è un heroon, e che proprio in questo caso la differenza è così evidente, che a nessuno verrebbe mai in testa di confondere le due rappresentanze. Riguardo al terzo personaggio, che si trova nell' heroon, ho già detto che si tratta di un παῖς, come dimostrano le proporzioni più piccole e l'attitudine, nonchè il confronto con scene simili (cfr. Berlino 3246). E ciò corrisponde pure al motivo della rappresentanza opposta: si sgozzavano gli schiavi sulla tomba del signore, appunto perchè le loro anime andassero a servire l'anima di quello nel mondo di là.

Nell' anfora della Raccolta Cumana che nel catalogo dello Heydemann porta il n. 27 (Patroni, *Ceramica*, fig. 47) sono pure aggruppate nell'heroon tre persone di sesso diverso, ma in modo unico per i nostri vasi. Siede a s. sopra un tumulo una donna, appoggiandosi con la s. e tendendo la dr. a toccare le mani di una bambina poppante, tenuta in braccio da un uomo nudo che le sta di fronte. Qui sono evidentemente espressi affetti e rapporti di famiglia, in una maniera assai conforme ai rilievi sepolcrali attici, ma eccezionale per i vasi italioti. Fra quelli con heroon il nostro rappresenta poi anche meno d' una eccezione: sono già eccezionali quelli in cui si associano due persone di sesso diverso, senza alcuna determinazione di rapporti di famiglia, ma in quel modo vago e con quel sentimento piuttosto erotico, entrambi caratteristici dei vasi italioti. L'anfora cumana va dunque messa addirittura fuori conto, e riferita ad una ordinazione apposita e speciale, forse di un ateniese stabilito a Cuma; certo essa non poteva adattarsi se non alla tomba di una determinata persona, di una giovane madre che avesse lasciato lo sposo e una bambina di pochi mesi; e una simile determinazione, in armonia con la tecnica della scultura figurata (la quale poteva adornare di una stela con rilievo il luogo della sepoltura anche molto tempo dopo che questa era avvenuta), è assolutamente contraria alla tecnica dei vasi dipinti, i quali dovevano esser pronti per deporsi nella tomba insieme con gli avanzi del morto, e che è naturale supporre si acquistassero, di regola, belli e fatti: regola che non poteva soffrire qualche eccezione se non dove esistesse un forno figulino e tutta una officina ceramografica in attività.

Le altre poche rappresentanze di persone di sesso diverso nell'heroon, rientrano, come quella del vaso di Patroclo, nella cerchia comune delle figurazioni funebri simboliche, o elisie. Può servire di tipo una pyxis stamnoide della fabbrica di Cuma che si conserva nel museo Sant'Angelo (n. 607) ed ha i seguenti soggetti. Sul corpo del vaso: A) edicola a due colonne ioniche, in cui stanno di fronte una donna e un efebo, dipinti di bianco, con ghirlande in mano; B) tre donne con offerte. Sul vasetto simile che fa da pomo al coperchio: A) donna con corona e cassetta; B) Eros con cigno. Oltre che per la forma e per la rappresentanza, la pyxis Sant' Angelo è notevole per l'imitazione dello stile dei maestri pestani, visibile soprattutto nelle figure delle tre offerenti, e già riconosciuta dal Patroni su altri vasi di Cuma (1).

---

(1) *Ceramica*, p. 89 sgg. Altra rappresentanza analoga a quella della pyxis Sant' Angelo offre un' anfora a mascheroni dell' Ermitage (421): heroon distilo ionico in cui è una donna in piedi con le gambe incrociate in attitudine di riposo, ed innanzi a lei un giovine nudo con

Perchè la conversazione erotica o elisia, che ebbe tanta fortuna senza l' heroon e persino attorno ad esso, non ne ebbe punta nella rappresentanza dell' interno? Perchè per quest'ultima, che si immaginava come scolpita sulla tomba, occorreva una determinazione maggiore: era necessario sapere se la tomba fosse di un uomo o di una donna, e ciò non risultava in alcun modo dalla conversazione erotica, o non in modo chiaro. Questa è la ragione del curioso fenomeno che le nostre statistiche ci hanno rivelato, cioè della separazione dei sessi nelle rappresentanze degli heroa.

Passiamo ora a studiare le rappresentanze che negli heroa dei vasi italioti si presentano come normali.

In una serie di heroa troviamo due figure giovanili simili caratterizzate solo dall'attitudine. Avviene qui lo stesso processo di idealizzazione, che abbiamo visto per le scene afrodisiache, quando in luogo delle figure di Eros o di Afrodite accanto alla donna, concepita come sposa, troviamo un efebo qualunque per esprimere tale relazione. Il quale efebo avendo acquistato il carattere funebre, ci si presenta pure accanto al giovane, come il compagno ideale dell'Elisio. Cfr. Napoli 2197: anfora a mascheroni di Ruvo con un heroon di stilo ionico, dentro il quale si vede un giovane nudo, seduto sulla clamide, con un bastone nella s. ed una patera nella dr., e di fronte a lui in piedi un altro giovane pure nudo con un bastone in una mano e una corona bianca nell' altra. Come ben si vede, il defunto è stato già messo a parte della libazione elisiaca, e si apparecchia ad essere incoronato dall'efebo per godere pienamente la beatitudine dell'altra vita. Cfr. pure Ermitage 424.

In alcuni heroa la scena è anche più complessa per l' introduzione di elementi realistici affatto estranei a prima vista al culto dei morti. Cfr. British Museum (Walters) vol. IV, 276: anfora a volute di Ruvo con grande heroon contenente un giovane nudo a cavallo, che ha in una mano le briglie, e nell'altra una frusta biforcuta. Di fronte a lui è un secondo giovane in piedi, nudo, con la clamide sulle braccia, un bastone in una mano e l'altra stesa verso il compagno. Che nella figura a cavallo sia da riconoscere il defunto, è accettabilissimo, perchè, come vedremo, è spesso rappresentato col cavallo, e figure di cavalieri non mancano sulle stele attiche; come è certo che nel giovane in piedi si debba ravvisare l'efebo, venuto a riceverlo. Una concezione ancora più realistica, ma ricordante i più antichi ideali eroici, è quella, in cui il defunto è figurato come un guerriero, e l' efebo gli porge le armi. Cfr. Napoli 2208, anfora a thymiaterion di Ruvo.

Altre volte negli heroa troviamo in luogo di due figure giovanili una figura di vecchio barbato ed un' altra imberbe; ed allora come si dovrebbe interpretare? Sono tutti e due defunti, o quale dei due è più propriamente il defunto eroizzato? Per la prima ipotesi io la escluderei, o almeno sarei d' avviso che non si tratti del defunto per eccellenza, quello cioè, che è onorato con la tomba e le offerte, tra cui il vaso; sia perchè nella maggior parte degli heroa appare una figura sola, che è indiscutibilmente il defunto, sia perchè quando ne ricorrono parecchie, vi sono dei criteri sicuri per poter riconoscere in una sola di esse la rappresentanza del morto. Un heroon così fatto è sul vaso di Berlino 3260: grossa anfora a rotelle con heroon su alta base fregiata, dentro il quale sta in piedi un uomo barbato, avvolto nel manto, appoggiantesi colla s. ad un nodoso bastone, e stendendo la d. verso un giovane nudo, imberbe, in piedi, con un pilos in testa, una spada inguainata legata a

---

una ghirlanda nella destra (l' amante elisio che va incontro alla nuova beata e la consacra eroina).

traverso sul petto, una lancia nella s., e la d. tesa verso il vecchio per prendere una benda, che questi gli offre. Sulla cornice è scritto: ΑΓΧΙΣΗΣ ΑΙΝΕΙΑΣ.

L' Holwerda, citando anche lui questa rappresentanza, dice che non c'è una sola leggenda o versione di essa, secondo cui Anchise ed Enea siano stati sepolti nell'istessa tomba, e conchiude: se avessimo realmente la rappresentanza di un morto, questi potrebbe essere solo il vecchio Anchise, il quale però non potrebbe offrire la benda, ornamento sepolcrale, ad un vivente. Sicchè o bisogna riconoscere Anchise ed Enea sulla tomba di un terzo, o ammettere che i nomi siano stati scritti inconsideratamente.

Noi invece che conosciamo il pensiero religioso funerario comune al tempo della pittura vascolare italiota, non ci maravigliamo più che tanto che un padre ed un figlio siano stati idealizzati come Anchise ed Enea: perchè in nessuno di questi casi è da pensare ad una rappresentanza mitologica reale: ma è il simbolismo funebre, che si veste della forma mitica. Inoltre come precedentemente abbiamo visto il morto accompagnato dall' efebo, possiamo considerare questo secondo gruppo come una rappresentanza elisiaca, notando che il pittore ha voluto esprimere una relazione ancor più affettuosa tra i personaggi, sostituendo alla figura dell'efebo quella del padre, che accoglie il figlio nell'Elisio, e gli offre la benda per consacrarlo e renderlo eroe. Scena questa, che frequentemente ricorre sui vasi e sui sarcofagi, dove si vedono guerrieri che tornano vincitori, alludendo al momento necessariamente conseguente alla morte, cioè all'arrivo ed alla beatitudine degli Elisi. Come pure si può osservare, che il distinguere i due personaggi col nome di Anchise e di Enea sarà stato anche determinato dalla leggenda della discesa di Enea all' inferno per visitare il padre nei campi Elisi, leggenda di cui forse a torto si crede primo autore Virgilio (1); negli altri vasi dove ricòrrono simili motivi l'iscrizione manca, e si osserva una leggiera variante nella relazione dei personaggi (cfr. Napoli 2195, 3229; Inghirami 393 = Monaco 849 ecc.). Vuol dire che il concetto in origine è stato unico nella mente degli artisti, ed ha subito poi delle modificazioni secondo la mente più o meno immaginosa di ciascuno. Così vediamo l'arrivo del giovane nell' Elisio, ed il vecchio che lo aspetta (Ermitage 108: anfora pugliese con un heroon dentro il quale siede su un trono un vecchio barbato appoggiandosi ad un bastone, e di fronte a lui un giovane nudo, colla clamide ed un bastone nella s. In alto sono sospesi un pilos ed una spada). O pure il vecchio, che va a prendere il giovane per introdurlo nell' Elisio (Ermitage 353: anfora a mascheroni con un heroon in cui sta seduto su un masso un giovane nudo, con una spada al fianco e la lancia nella s., avendo dietro di sè un cavallo presso un albero, e di fronte un vecchio avvolto nel manto. Il cavallo e l'albero indicano certamente il viaggio fatto dal defunto e il suo arrivo ai giardini elisii).

Inoltre come abbiamo visto dell' efebo, che non rimane solo semplice compagno, ma entra in una relazione più realistica col defunto, così qui osserviamo per il vecchio. Non è concepito solo come il padre idealizzato, che riceve il figlio e lo accompagna all'Elisio; ma entra con lui in una più stretta relazione e gli offre le armi, il che non è che un altro

---

(1) Certamente poi a torto si attribuisce a Virgilio l' aver messo Anchise negli Elisi (cfr. Roscher's *Lexicon* s. v. *Anchises*). Virgilio ha accolto quello che, come vediamo, era da quattro o cinque secoli il pensiero religioso degl'italioti su l'oltre tomba. Del resto le leggende relative alla grande pietà filiale di Enea, alcune delle quali sono assai antiche, bastavano per idealizzare un padre e un figlio affettuosi quali Anchise ed Enea.

simbolo della eroizzazione (cfr. Napoli 2192: anfora apula con heroon, nel quale è un uomo barbato, che poggia con ambo le mani una corazza su uno sgabello, situato nel mezzo dell'edicola; ed alla parte opposta dello sgabello un giovane nudo con un elmo giallo piumato nella d. ed un grosso scudo con la testa di Gorgone, infilato al braccio sinistro. Nel campo una lancia, una corta spada inguainata e due gambali). Nè la figura del vecchio è aggruppata con una sola figura giovanile; ma talvolta, sebbene raramente, anche con due (cfr. Ermitage 371: anfora a mascheroni con heroon bianco dentro il quale si vede un vecchio seduto su di una seggiola, che porge la d. ad un giovane in piedi dietro di lui; mentre di fronte gli sta un secondo giovane in piedi con le gambe incrociate. Ibid. 356: altra anfora simile con heroon nel quale siede un vecchio, e dietro di lui un giovane gli tocca la spalla con una mano. Di fronte al vecchio un altro giovane in piedi con spada nella d. e lancia nella s.).

Messe a confronto queste due scene, e accettando sempre la figura del vecchio come quella del padre idealizzato, resta a vedere quale dei giovani sia il defunto. In verità tenendo conto della singolarità del caso potrebbero entrambi considerarsi come defunti, ammettendo che il vaso fosse servito per una tomba comune. Ma a prescindere da questa possibilità, se badiamo bene alla figura del giovane, che nei due vasi è stata rappresentata in una più stretta relazione colla figura del vecchio, riconosciamo in essa la rappresentanza del defunto, e nell'altra messa in disparte un'aggiunta del pittore per sovrabbondanza di motivi, fenomeno abituale nei vasi italioti: si sono cioè sovrapposti i motivi del defunto col padre e del defunto con l'efebo compagno.

Un ultimo argomento infine per assegnare alla figura del vecchio un valore assolutamente simbolico, lo ricaviamo dal fatto, che buon numero di vasi decorati con scene simili nell'interno degli heroa, portano dall'altro lato un secondo heroon con una sola figura maschile giovanile (cfr. Napoli 2195, 3229; Ermitage 356) o pure un heroon vuoto (Berlino 3260; Ermitage 371). Nondimeno qualche volta il vecchio è proprio determinato come l'eroe onorato; così nel vaso di Monaco 849, ove il giovane in piedi con oinochoe e patera offre la libazione al vecchio seduto. Ma allora, naturalmente, è l'efebo quello che ha il valore simbolico e secondario di introduttore negli Elisi.

Le figure del vecchio e dell'efebo sono per noi simboliche non soltanto nel senso che esse non raffigurano un altro morto onorato di heroon contemporaneamente, e sono invece figure secondarie rispetto all' unico defunto che si vuole onorare; ma anche perchè non rappresentano un padre realmente e in tarda età premorto, ovvero un determinato compagno, amico, fratello, che abbia preceduto l' ultimo morto di una famiglia nel viaggio d' oltre tomba. Il costume di acquistare pel corredo funebre vasi, di regola, già belli e fatti, spiega tale indeterminatezza. Il vecchio poteva, al bisogno, rappresentare l' avolo o un altro antenato; giustificare la figura del giovane era tanto più facile, quanto essa è già in sè ancor meno determinata.

Passando agli heroa con una sola figura maschile, essi possono considerarsi divisi in due grandi categorie, secondo che la figura è rappresentata in piedi o seduta, come si rileva dai quadri sinottici che facciamo seguire in fine coi N. 12 e 13.

La figura dentro l'heroon apparisce a preferenza nuda o coperta dalla sola clamide, e ringiovanita, come ben si addice ad una rappresentanza idealizzata, sebbene non manchino esempi di figure vestite, e di tipi non ringiovaniti. Vedi p. e. Napoli 2383: anfora a thymiaterion di Canosa con heroon, in cui si vede un guerriero in corto chitone, dietro un cavallo; Ermitage 881: anfora pugliese con heroon in cui un giovane in corto chitone, con la chamide e l' elmo, si appoggia ad un cavallo; British Museum, Vol. IV, 281: anfora a mascheroni di Basilicata con heroon, nel quale siede una figura maschile bar-

bata con cantharos nella d. e bastone nella s.; Berlino 3155: anfora pugliese con un heroon, nell' interno del quale siede un uomo attempato, avvolto nel manto, reggendo la lira sulle ginocchia ed il plettro nella d. — Per la presenza poi della lira, l' Holwerda la spiega come un istrumento suonato presso le tombe per placare le anime dei morti: noi invece, stante la sua minore frequenza in rapporto agli altri oggetti più comunemente figurati, la riteniamo un attributo per quella concezione più realistica ed affatto speciale del defunto come citaredo vittorioso (cfr. pure Napoli 2028). Spesso il giovane è presentato presso un cavallo, ed allora bisogna riconoscere nel pittore l'idea di rappresentare l'anima del morto che compie il viaggio per arrivare all'Elisio; o è accompagnato dal cane, l' animale domestico più affezionato e fedele, che segue il padrone nel mondo di là, lasciandosi morire sulla tomba di lui. Notevole è un vaso (Sant' Angelo 704) in cui i due motivi si soprappongono, e si vede dentro l' heroon un vecchio barbato con bastone, sedente a destra, e da sinistra un giovane eroe traente il suo cavallo e preceduto dal cane, che si ferma avanti al vecchio ed abbaia.

Gruppi di giovane e cavallo, o di giovane e cane ricorrono nei vasi segnati ai quadri 14 e 15.

Negli heroa con una sola figura maschile è preferita la rappresentanza elisiaca, e perciò vediamo il giovane con un cantharos o una patera nelle mani, e talvolta l' uno o l' altra in una mano, e la lancia nell'altra: elementi questi, che mal si vedrebbero accoppiati, se non si concedesse loro il valore simbolico funebre, la dipendenza simultanea cioè dai due diversi ideali eroici, il più antico, atletico e guerriero, e il più recente, dionisiaco. In altri casi invece il giovane eroe è raffigurato come un amante, che ha già ricevuto il dono afrodisiaco. Così presso Stephani, Ermitage, 1073: anfora pugliese con heroon, nel quale siede un giovane, che ha nella d. un uccellino bianco e nella s. due giavellotti. Male si spiegherebbe qui l' uccellino, secondo vuole l' Holwerda, come animale caro al defunto, e quindi portato in dono alla sua tomba da un visitatore, come male sarebbe unito con la lancia, se non si pensasse al valore funebre simbolico acquistato da entrambi. Altra scena elisiaca si ha quando accanto al defunto troviamo la vasca, la quale ricorre pure come motivo isolato negli heroa (Cfr. Napoli 2311: anfora pugliese di Canosa con heroon in cui si vede una bianca vasca). Un esempio si può trovare nel British Museum (Walters, Vol. IV, n. 283): anfora a mascheroni con heroon, nel quale sta un giovane nudo in piedi nell' atto di immergere la s. in una larga e bianca vasca, che è dipinta presso di lui. Altro nell' Ermitage, n. 352: anfora simile con heroon, sotto il quale sta un giovane nudo appoggiato ad una vasca con un uccellino nella d.; nel campo un cantharos. Non deve parere strana una scena così fatta, se per poco si pensi alla purificazione delle anime prima di essere ammesse nell' Elisio (1). E nel secondo caso, dove la rappresentanza è più complessa, bisogna intendere che l'eroe è presentato dall' artista in un secondo momento, quando cioè, dopo la purificazione, è fatto degno di partecipare alla libazione divina, come ci dice il cantharos, ed ai godimenti elisiaci, come ci dimostra il dono erotico dell' uccellino.

---

(1) Il Patroni (*Ceramica*, p. 171) fu contrario alla idea della purificazione; peró, come egli mi comunica, solo in quanto nelle vecchie spiegazioni si riferiva a cerimonie mistiche che sarebbero state realmente praticate e rappresentate sui vasi. Accetta invece quell'idea come fondamento di scene che s' immaginano avvenire negli Elisi.

Nei vasi con heroon sui due lati, di regola troviamo una corrispondenza tra le figure rappresentate nelle edicole, vale a dire, che opposto ad un heroon con figure maschili, se ne trova un altro o vuoto, o pur esso con figure maschili, ed opposto a quello con figure femminili uno vuoto. Solo un esempio ci è capitato di heroa sullo stesso vaso con figure di sesso differente. Cfr. Museo Jatta n. 425: anfora sul corpo della quale da un lato è un heroon con una donna seduta, che si guarda nello specchio; dall' altro lato un secondo heroon con un giovane nudo presso un cavallo. Ma qui benissimo si può riconoscere un'eccezione, o pure supporre, che trattandosi di vasi fatti a dozzina, qualche volta l' artista li abbia decorati in modo da soddisfare a qualunque richiesta.

Venendo finalmente agli heroa con figure femminili, anche per essi possiamo stabilire due grandi divisioni, cioè heroa con una sola figura femminile ed heroa con più figure femminili (cfr. quadri sinottici N. 9 e 10).

Negli heroa con più figure femminili è da notare che appariscono sempre gruppi di due persone. Anche questo può servire per considerare come eccezione quei vasi, negli heroa dei quali sono più di due persone. Il gruppo di due figure femminili è costantemente formato dalla padrona e dall' ancella, mentre l' efebo è aggruppato col padre idealizzato, ovvero con un compagno o socio. Nelle due figure la distinzione di condizione apparisce di regola dal vestiario, perchè la padrona è riccamente vestita, avvolta nell' himation, mentre l' ancella è in una acconciatura più dimessa e coperta solo dal chitone: raramente si aggiunge anche la differenza delle proporzioni, indicandosi nella figura più piccola una serva o schiava giovinetta. Nei pochi casi in cui ad un' edicola con tali rappresentanze se ne opponeva un'altra, essa appariva vuota: perchè nella mente dell' artista era tanto chiara la differenza delle due figure, che egli non sentiva il bisogno di determinare meglio il suo concetto, come aveva fatto per gli heroa opposti a quelli, dove ricorreva la figura maschile barbata ed il giovane. Un' hydria sola del Museo di Napoli (Heydemann 2198=Patroni, *Ceramica*, fig. 99) ha nell' heroon una donna vestita col manto, seduta, con un ombrello spiegato, accanto ad un'altra similmente acconciata, in piedi, che le porge una cista e un ventaglio. E nel Museo di Bologna (Pellegrini 549) ve n'è una seconda in cui dentro l' heroon sta pure una signora vestita riccamente, come al solito, seduta, che si guarda in uno specchio, retto da un'altra donna simile e similmente vestita in piedi di fronte a lei. La posizione speciale di una delle figure (sedente) ci fa ravvisare in essa la defunta; quanto all'altra possiamo dire che come in luogo dello schiavo per l'eroe abbiamo trovato di regola un efebo compagno così qui, almeno per eccezione, in luogo dell'ancella riscontriamo una compagna o amica della morta; se pure la ricchezza uguale del vestito non fu una sovrabbondanza o una trascuranza del pittore, e non basti a caratterizzare la figura secondaria l'atto del porgere gli oggetti. Tranne questi due esempii i gruppi, come ho già detto, sono sempre composti della signora, che si adorna, e dell'ancella, che l'aiuta a completare il suo abbigliamento. È la « toletta della sposa » come si trova pure nei dipinti sepolcrali della Campania.

Il Furtwängler (Berlino 3245) riporta una scena simile ed interpreta le due figure (signora e schiava) come due defunte. Noi non accettiamo la sua opinione per le ragioni anzidette. Una è la defunta che si onora di heroon, la figura secondaria è puramente simbolica; non altrimenti avviene nelle stele attiche del tipo di quella di Hegeso.

Riguardo agli heroa con una sola figura femminile, possiamo osservare che la donna nuda che si trova su un'anfora del Museo di Napoli (2235) è opera di un falso restauro della figura di un guerriero. La donna è in piedi o seduta, come si vede nei quadri N. 16 e 17.

Le rappresentanze più comuni sono: la donna seduta con una cassetta, o un calathos, o una patera, o un cantharos; e la donna in piedi appoggiata talvolta graziosamente ad

una colonnina o ad un'anfora. Il Watzinger crede che si debbano considerare probabilmente come derivazioni da modelli dell'Asia Minore il tipo della donna appoggiata al vaso, come di quella in atto mesto (Cfr. Niobe, Napoli 3246), il giovane col cane o presso il cavallo ed il guerriero con scudo e lancia.

L' Holwerda poi vuol riconoscere nei vasi dentro l' heroon dei monumenti sepolcrali, e nelle figure che si appoggiano, dei visitatori, che si appoggiano alla tomba. Noi invece spieghiamo il tutto col solito carattere funebre simbolico di simili rappresentanze; il vaso destinato al corredo funebre, diventa un vero e proprio attributo della figura defunta; esso ha spesso la forma di thymiaterion e rientra così anche nel corredo della sposa, idealizzazione della defunta. Siede talora la figura su la sua propria tomba, rappresentata da un tumulo o da un capitello ionico; ma in quanto essa è un'ombra degli Elisi, e non altrimenti che nelle lekythoi bianche attiche la defunta siede avanti alla propria stela. Inoltre insieme con la figura femminile troviamo l' uccello, che la donna regge o tra le dita, se è in piedi appoggiata al vaso (Napoli 2076 = Patroni, *Ceramica*, fig. 98) o sulle ginocchia, se è seduta (Caputi 350) o lo tiene accanto (British Museum IV, 286). Anzi il Walters in quest'ultima rappresentanza, trattandosi di una donna nuda con un cigno (? il vaso è ridipinto) crede di riconoscere Leda. Noi prima di tutto contestiamo l'interpretazione mitologica, eppoi volendola ammettere, dalla presenza del cigno siamo indotti a pensare piuttosto ad una defunta idealizzata come Afrodite, che come Leda, la quale non ha niente che fare con la morte e con le idee funebri degl'italioti. Nell' interpetrazione puramente simbolica, elisia, della figura riconosciamo la convenienza del cigno come attributo della defunta, tenendo presente il carattere funebre da esso acquistato, come si può anche vedere da molti vasi, che hanno i manichi terminanti in teste di cigno, dal cigno che accompagna l' Eros funebre nella pyxis Sant' Angelo 607 sopra citata e da altri esempi. Analogamente alla figura maschile, la figura femminile è presentata talvolta presso una vasca, nel momento cioè della sua purificazione, e, sebbene qui la nudità sarebbe giustificata, pure la troviamo vestita, il che fa argomentare la repulsione degli artisti per il dipingere negli heroa figure femminili nude. Cfr. Fitzwilliam Museum (Gardner), 247: hydria con heroon nel quale una donna in piedi, vestita, con uno specchio nella dr. ed un ventaglio nella s. si appoggia mollemente ad una vasca, che è dietro di lei.

Una scena più affettuosa, ma più realistica, che si avvicina di molto a quelle dei rilievi attici, è rappresentata nell' heroon su un'anfora della Raccolta Cumana del Museo di Napoli (7): anfora cumana di forma svelta con heroon in cui una donna in piedi, vestita, regge nella s. una cassetta e nella d. un uccellino. Alla sua d. è una bambina, che si solleva sulla punta dei piedi e tende le mani quasi per prendere l'uccello.

Questo realismo, questo sentimento di famiglia che ricorda la vita terrena e poco si accorda con le idee elisiache comuni sui vasi italioti, richiama l' altra anfora n. 27 della stessa collezione, ed è una singolarità della fabbrica di Cuma.

Tali sono i motivi, che ricorrono su la numerosa ed importante serie di vasi, che abbiamo esaminato. Ma l'interesse di queste rappresentanze non finisce a siffatta classe speciale di monumenti; perchè essi stanno in rapporto con tutti quanti i soggetti trattati dai ceramografi della nostra regione. Come già osserva il Watzinger (1), gli stessi motivi, i

(1) Anche qui veramente preceduto e quasi guidato dal Patroni (*Ceramica*, p. 162).

quali ricorrono nell'interno dell'edicola, si ripetono anche fuori in una serie di quadri, in cui prima si volevano vedere scene di misteri: misteri ai quali dopo Otto Jahn ed Ottofredo Müller, nessuno crederà più per i vasi dell'Italia Meridionale. I soggetti però degli heroa sono più limitati, che quelli liberi: sono direi regolati da leggi determinate, o ricordano una tradizione. E questa specie di sistema, che si riscontra nelle scene dell' edicole, fa anche pensare che riproducano, almeno intenzionalmente, monumenti scolpiti. Così come abbiamo visto nell'esame dei singoli tipi, gli artisti obbediscono a leggi quasi costanti, e rappresentano la donna sempre vestita, e raggruppano persone dello stesso sesso. Nella decorazione libera invece questo non si osserva. La donna è rappresentata nuda con grande frequenza, come è accoppiata cogli efebi fin dai primi vasi italioti (1). Vuol dire che mancando l'heroon e con esso ogni elemento, dirò così, di carattere veramente realistico, il pittore si è trovato in una libertà ancora maggiore, per cui al primo processo di idealizzazione di elementi realistici, facendone seguire un altro ancora più largo, non solo modifica i tipi ed i loro aggruppamenti, ma dà libero corso ai soggetti propriamente elisiaci, alle conversazioni erotiche che rappresentano la vita dei beati, e che pertanto sono così indeterminate e vaghe, ma anche così tipiche. In ogni modo però, l'elemento erotico-elisiaco, come il Patroni ha dimostrato nello scritto testè citato, è più antico delle scene con heroon; la proposizione del Watzinger può quindi esser vera come processo moderno d' investigazione, di penetrazione nello spirito della ceramografia italiota; ma storicamente è vera soltanto la proposizione inversa. Dalla somiglianza delle azioni che avvengono fuori dell' heroon con quelle interne si deve pertanto dedurre che anche queste sono elisiache (2), appartengono ad un mondo fantastico ultrasensibile. Le differenze tra le seconde e le prime non possono spiegarsi se non con la determinazione maggiore e con la limitazione e fissazione dei motivi che la rappresentanza funebre italiota ha subìte nell'applicarsi alla figura del monumento sepolcrale. Le influenze di altre arti figurate sulla rappresentanza degli heroa nella ceramografia italiota si sono dunque senza dubbio manifestate solo nell' ultima parte del fenomeno dianzi descritto: esse hanno contribuito a fissare alcuni motivi per i quali offrivano modelli; ma ciò è avvenuto nei limiti e secondo le esigenze delle idee religiose e funebri che predominavano nella regione, ed ha perciò trasformato profondamente il valore degli stessi motivi artistici derivati dalle fonti ioniche ed attiche.

---

(1) Cfr. Patroni, *Due anfore ruvestine*, cit. innanzi.

(2) Con ciò si spiega pure come, in alcuni rari casi in cui l' Holwerda (o. c. p. 57, 60) credeva trovare un appoggio alla sua teoria, e che coincidono anche in massima parte con gli altri rari casi in cui la figura nell' heroon non è dipinta in color bianco ma risparmiata come le altre, si vegga espresso un certo rapporto, sempre però piuttosto vago e non immediato, fra la figura interna e le esterne. Si aggiunga ai vasi citati dall' Holwerda l' anfora cumana della raccolta Stevens in cui la defunta rende culto a Dioniso, e il vaso Jatta 423. In questi casi il rapporto non è tra vivi, ma tra beati degli Elisi o thiasoti, di cui quelli interni non sono immaginati come figurazione plastica del monumento funebre, ma presenti nella tomba quali ombre invisibili ai viventi, e circondati da altre ombre o divinità.

QUADRI SINOTTICI

—

Quadro N. 1.

Vasi con heroon distribuiti per forme

Musei e Raccolte	Anfora pugliese	Anfora a mascheroni	Anfora a volute	Anfora a rotelle	Anf. cumana	Pelike	Thymiaterion	Hydria	Cratere a calice	Pyxis stamnoide	Totale
Museo di Napoli* (Heydemann).	1763, 2024, 2028, 2029, 2033, 2188, 2192, 2194, 2203, 2230, 2235, 2242, 2269, 2272, 2279, 2311, 2417; S. A. 14, 645, 704, 705.	1761? 1989, 1991, 2022, 2026, 2047, 2049, 2051, 2172, 2193, 2197, 2239, 2276, 2287, 2291, 2397, 3228, 3229, 3254; S. A. 9, 687, 690.	S. A. 22	1760.	R. C. 7, 13, 27. ST. tre	2194.	1335, 2000, 2076, 2159, 2208, 2232, 2251, 2255, 2340, 2388, 2887, 3233, 3246; S.A 6, 7, 706, 707.	859, 2099, 2106, 2134, 2195, 2198, 2199, 2380, 2385, 2390. R.C. 22, 28.	1985.	S. A. 607.	**83**
Museo Jatta di Ruvo (Jatta).	407, 408, 416, 417, 423, 425, 521, 1337, 1382.	405, 409, 424.	—	—	—	1500.	418, 419, 420.	682.	—	—	**17**
Collezione Caputi (Jatta).	217, 221, 246, 276, 314, 341, 364, 411, 446.	248, 253, 275, 296, 306.	—	—	—	—	257, 263.	350, 355, 360, 371.	—	—	**20**
Museo di Bologna (Pellegrini).	495, 496, 514.	563, 564, 565, 566, 567, 568.	—	—	—	—	532.	548, 549.	—	—	**12**
Museo di Capua.	—	—	—	—	—	—	—	una d. col. Califano.	—	—	**1**
British Museum (Walters, vol. IV).	333, 334, 335, 341.	279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286.	276.	—	—	—	—	351, 352, 353, 355.	—	—	**17**
Ermitage (Stephani),	781, 810, 852, 881, 1073, 1210, 1218, 1360, 1364, 1444.	351, 352, 353, 354, 356, 371, 419, 420, 421, 423, 424, 425, 426, 778, 787, 807, 816, 887, 1075, 1077, 1228, 1232, 1286, 1290, 1362, 1439, 1442.	—	—	—	—	1152, 1154, 1155, 1157, 1279, 1283.	849, 858, 1313.	—	—	**46**
Berlino (Furtwängler).	3155, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3251, 3252.	3259, 4123, 4124, 4125.	—	3260.	—	—	3262.	3171.	3297.	—	**18**
Monaco (Jahn).	847.	810, 815.	849.	—	—	—	853.	852.	—	—	**6**
Fitzwilliam Museum (E. A. Gardner).	—	—	—	—	—	—	—	247.	—	—	**1**
Karlsruhe (Winnefeld).	—	389.	—	384.	—	—	—	376.	—	—	**3**
Vienna (Masner).	—	474.	—	—	—	—	—	—	—	—	**1**
Atene (Collignon e Couve).	—	1976.	—	—	—	—	—	—	—	—	**1**
Parigi. Biblioteca Nazionale (De Ridder).	—	919.	—	—	—	—	—	980.	—	—	**2**
Reinach, *Peint. de vases.*	Millingen 19.	Millin II, 27, 29?, 32, 33, 38.	—	—	—	—	—	—	—	—	**6**
Inghirami, *Vasi fittili.*	I, 32.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**1**
Raoul Rochette, *Mon. inéd.*	una, tav. 30.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**1**
Ann. dell' Ist. 1852, p. 97.	—	—	—	—	—	—	—	—	una? non fig.	—	**1**
Millingen (Coghill).	—	una, tav. 49-51.	—	—	—	—	—	—	—	—	**1**
Reinach, *Répertoire.*	una, II, p. 361-2.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**1**
Totale	**71**	**87**	**3**	**3**	**6**	**2**	**31**	**32**	**3**	**1**	**239**

* Comprese le raccolte Sant' Angelo e Cumana, per le quali adoperiamo le stesse abbreviazioni usate da Heydemann, e la raccolta Stevens (ST) di recente acquisto.

N. B. Gl' interrogativi che seguono i numeri denotano che la forma non è precisamente indicata, o non è sicura.

Quadro N. 2.

Vasi con heroon dall' una e dall' altra parte

Forme	Napoli	Ermitage	Jatta	Berlino	Bologna	Totale
Anfore cumane	R. C. 13.	—	—	—	—	1
» pugliesi	1763, 2203, 2242.	—	425.	—	495, 496.	6
» a mascheroni.	2197, 3229.	356, 371.	—	—	—	4
» a rotelle	—	—	—	3260.	—	1
» a thymiaterion.	3246.	—	—	3262.	—	2
Totale	**7**	**2**	**1**	**2**	**2**	**14**

Quadro N. 3.

Vasi con heroon da una parte e testa femminile dall' altra

Forme	Museo di Napoli	Ermitage	Museo di Bologna	British Museum	Museo di Berlino	Museo di Vienna (Masner)	Totale
Anfore pugliesi.	2235, 2269.	1073, 1218.	—	—	3249, 3251.	—	6
» a volute.	S. A. 22 *.	—	—	—	—	—	1
» a mascheroni	2022, 2026, 2172, 2230, 2287, 2291, 2397.	1286, 1290, 1442.	566.	Vol. IV, 285.	4123, 4124.	474.	15
» a thymiaterion	—	1279.	532**.	—	—	—	2
Totale	**10**	**6**	**2**	**1**	**4**	**1**	**24**

* Testa anche nell' heroon.

** Testa dentro l'heroon: nessuna rappresentanza dall' altro lato.

Quadro N. 4.

Vasi con heroon da una parte e rappresentanze mitiche dall'altra.

Forme	Museo di Napoli	Museo Jatta	British Museum	Ermitage	Museo di Berlino	Pinacot. di Monaco	Collez. Caputi	Millin	Coghill e Ann. dell' Ist.	Totale
Anfore a mascheroni .	1762 (Heracles) 1989 (Dioniso, Ariadne e Satiro) 3228 (Scena bacchica) 3254 (Funerali di Patroclo) S.A.687 (Scene bacchiche). ***	424 (Thiaso bacchico)	IV, 279 (morte d'Ippolito)	419 (Nike). 420 (Ifigenia in Tauride). 424 e 426 (Scene infernali) 1232 (Nike).	—	810 (Medea)	253 (Amazonomachia)	II, 27 (Amazonomachia) * II, 32 (Trittolemo) II, 37-38 (Morte d'Archemoro)	Cogh. 49-50 (Thiaso) **	**18**
» a volute. . . .	—	—	IV, 276 (Thiaso bacchico)	—	—	849 (Inferno)	—	—	—	**2**
» pugliesi	—	423 (Antigone e sotto, in giro, Amazonomachia).	—	—	3243 (Giud. di Paride) **** 3245 (Heracles presso le Esperidi)	—	—	—	—	**3**
» a rotelle	1760 (Melampo e le Proetidi)	—	—	—	—	—	—	—	—	**1**
» a thymiaterion.	2383 (Nike) 2388 (Eros) 3233 (Tereo, Procne e Filomela)	420 (Eros)	—	1152 (Eros con offerte)	—	853 (Furore di Licurgo) ****	263 (Eros presso una stela)	—	—	**7**
Pelike	—	1500 (Apollo e Marsia)	—	—	—	—	—	—	—	**1**
Crateri	—	—	—	—	3297 (Scena bacchica).	—	—	—	Ann. 1852 **** p. 97 (Divinità della luce)	**2**
Pyxis	S. A. 607 ***** (Eros)	—	—	—	—	—	—	—	—	**1**
Totale	**10**	**4**	**2**	**6**	**3**	**3**	**2**	**3**	**2**	**35**

* Sul collo, divinità della luce. ** Altra scena bacchica sul collo. *** Altra sul collo, e dalla parte opposta del medesimo, testa di Afrodite sopra due Nikai in biga. **** Nella zona superiore. ***** Sul vasetto che fa da pomo al coperchio.

Quadro N. 5.

Vasi con heroon da una parte e culto alla stela dall' altra.

Forme	Museo di Napoli	Ermitage	Bologna	Collezione Caputi	Museo Jatta	Berlino	Monaco	Karls-ruhe	British Museum	Millin e Reinach	Atene	Parigi B. N.	Totale
Anfore pugliesi	2192, 2272, 2279, 2311, 2417: S. A. 14, 704, 705.	781, 810, 852, 881.	514.	221, 276.	407, 408, 417, 521.				IV, 333, 334, 335.	*Répert.* II p. 362.	—	—	**23**
» cumane	ST. due	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**2**
» a mascheroni . . .	2047, 2049, 2051, 2193, 2239, 2276, S. A. 9, 690.	351, 352, 354, 421, 423, 425, 778, 787, 807, 816, 887, 1075, 1077, 1362, 1439.	563. 564. 565. 567. 568.	248. 275. 296. 306.	405. 409.	3259. 4125.	815.	389.	IV, 280, 281, 282, 283, 284, 286.	*Peint. de Vases* II, 33.	1976.	919.	**47**
» a rotelle	—	—	—	—	—	—	—	384.	—	—	—	—	**1**
» a thymiaterion . .	2000, 2076, 2208, 2255.	—	—	257, 263.	—	—	853, A*	—	—	—	—	—	**7**
Crateri a calice	1985.	—	—	—	—	—	—	—	—	*Répert.* I p. 291. = Annali 1852, p. 97	—	—	**2**
Totale	**23**	**19**	**6**	**8**	**6**	**2**	**2**	**2**	**9**	**3**	**1**	**1**	**82**

* V. quadro sinottico precedente.

Quadro N. 6.

Vasi con heroon da una parte e figure realistiche o ammantate dall' altra.

Forme	Museo di Napoli	Ermitage	Collezione Caputi	Museo Jatta	Museo di Berlino	Totale
Anfore pugliesi	2024, 2029, 2033, 2194.	1210, 1360, 1364, 1444.	217, 246, 314, 341, 411, 446.	416, 1337, 1382.	3155, 3246, 3247, 3252.	**21**
» cumane.	ST. una	—	—	—	—	**1**
» a mascheroni.	1991?	353.	—	—	—	**2**
» thymiaterion.	2887.	—	—	419.	—	**2**
Totale	**7**	**5**	**6**	**4**	**4**	**26**

Quadro N. 7.

Heroa con più figure maschili.

Forme	Museo di Napoli	British Museum	Ermitage	Berlino	Monaco	Karlsruhe	Totale
Anfore pugliesi	1763 A. 2117, 2192. S. A. 704, 705.	—	810 A.	3155 A, 3246.	—	—	**8**
» a mascheroni.	2197 A, 3229 A. S. A. 690.	—	353 A, 356, 371, 424, 426.	3259.	—	—	**9**
» a volute	—	IV, 276 A.	—	—	849.	—	**2**
» a rotelle	—	—	—	3260.	—	384.	**2**
Thymiaterion.	2208.	—	—	—	—	—	**1**
Totale	**9**	**1**	**6**	**4**	**1**	**1**	**22**

Quadro N. 8.

Heroa con una sola figura maschile.

Forme	Museo di Napoli	British Museum	Museo di Bologna	Museo Jatta	Ermitage	Collez. Caputi	Reinach	Berlino	Monaco	Atene	Vienna (Masner)	Capua	Totale
Anfore pugliesi. . . .	1763 B, 2024, 2028, 2029, 2033, 2188, 2203, 2230, 2235, 2242, 2269, 2272, 2279, 2417.	333, 334, 335.	495 A, 496 A.	407, 408, 425, 521, 1337, 1382.	781, 852, 881, 1073, 1444.	217, 221, 246, 276, 341.	*Répertoire* II, p. 361. Millingen 19.	3155 B, 3249, 3252.	—	—	—	—	**40**
» a mascheroni .	2022, 2026, 2049, 2051, 2172, 2193, 2197 B, 2397, 3228, 3229 B; S. A. 9, 687.	279, 280, 281, 282, 283, 284, 285.	563, 564, 565.	405, 409, 424.	352, 353 B, 419, 420, 423, 425, 778, 787, 807, 816, 887, 1077, 1290, 1362, 1439.	275, 296.	Millin II, 27, 32, 33, 38.	4123, 4124, 4125.	810, 815.	1976.	474.	—	**53**
» thymiaterion. .	2159, 2161, 2251, 2388, 2887.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**5**
Hydrie.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	una	**1**
Crat. a calice	1985.	—	—	—	—	—	*Rép.* I, p. 291.	—	—	—	—	—	**2**
Totale	**32**	**10**	**5**	**9**	**20**	**7**	**7**	**6**	**2**	**1**	**1**	**1**	**101**

Quadro N. 9.

Heroa con più figure femminili.

Forme	Museo di Napoli	Ermitage	Collezione Caputi	Museo di Bologna	Museo di Berlino	British Museum	Totale
Anfore pugliesi.	—	—	—	—	3245.	—	**1**
» cumane	R. C. 7.	—	—	—	—	—	**1**
» a mascheroni	—	351.	248.	—	—	—	**2**
» a thymiaterion	1335, 2000, 2340.	—	—	—	3262.	—	**4**
Pelike.	2194 *	—	—	—	—	—	**1**
Hydrie	2099, 2195, 2198, 2199; R. C. 22.	849.	—	548, 549.	—	352.	**9**
Totale	**10**	**2**	**1**	**2**	**2**	**1**	**18**

* In B, coppia su cui vola un Eros: la defunta rappresentata come amante elisia col suo efebo.

Quadro N. 10.

Heroa con una sola figura femminile.

Forme	Museo di Napoli	British Museum	Museo di Bologna	Museo Jatta	Collezione Caputi	Fitzwilliam Museum	Ermitage	Monaco	Karlsruhe	Berlino	Inghirami	Parigi B. N.	Totale
Anfore pugliesi	—	IV, 341.	495 B, 496 B.	423, 425.	411.	—	1218.	847.	—	3251	I, 32.	—	**10**
» cumane.	R. C. 13; ST. tre.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**4**
» a mascheroni	2047, 2239, 2276, 2287, 2291.	IV, 286.	566, 567, 568.	—	253, 306.	—	354, 1075, 1228, 1232, 1286, 1442.		389.	—	—	919.	**19**
» a thymiaterion	2076, 2232, 2255, 3233, 3246; S. A. 6, 7.	—	—	418, 419, 420.	257, 263.	—	1152, 1155, 1157, 1279, 1283.	853.	—	—	—	—	**18**
Hydrie	859, 2106, 2134, 2385, 2390, R. C. 28.	351, 355.	—	682.	350, 355, 360, 371.	247.	858.	—	376.	—	—	—	**6**
Pelike	—	—	—	1500.	—	—	—	—	—	—	—	—	**1**
Totale	**22**	**4**	**5**	**7**	**9**	**1**	**13**	**2**	**2**	**1**	**1**	**1**	**68**

Quadro N. 11.

Heroa senza figura nell' interno.

Forme	Museo di Napoli	Museo Jatta	Museo di Bologna	British Museum	Collezione Caputi	Collezione Coghill	Reinach	Ermitage	Monaco	Parigi B. N.	Berlino	Totale
Anfore pugliesi	2203, 2242 B, 2311; S. A. 14, 645.	416, 417.	514.	—	314, 364, 446.	—	—	1210, 1360, 1364.	—	—	3243, 3247, 3248.	**17**
» cumane	R. C. 13 B.	—	—	—	—	—	—		—	—	—	**1**
» a mascheroni.	1762, 1989.	—	—	—	—	49-51.	Millin II, 29.	371.	—	—	—	**5**
» a rotelle . . .	1760.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3260.	**2**
Thymiateria.	3246 B.	—	532.	—	—	—	—	—	—	—	3244.	**3**
Hydrie	2380.	—	—	353.	—	—	—	1313.	852.	980.	3171.	**6**
Crateri	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3297.	**1**
Totale	**11**	**2**	**2**	**1**	**3**	**1**	**1**	**5**	**1**	**1**	**7**	**35**

Quadro N. 12.

Heroa con una sola figura maschile in piedi.

Forme	Museo di Napoli	Museo di Bologna	British Museum	Museo Jatta	Collezione Caputi	Ermitage	Reinach *Peint. de vases*	Capua	Totale
Anfore pugliesi.	1763 B, 2203, 2235, 2279, 2417.	495 A, 496 A.	IV, 333.	408.	217, 246.	881.	Millingen 19.	—	**13**
» a mascheroni . . .	2172, 2197, 3228; S. A. 687.	—	IV, 281, 282, 283.	—	—	352, 419, 425, 807, 816, 887.	Millin II, 32, 38.	—	**15**
Hydrie	—	—	—	—	—	—	—	una	**1**
Totale	**9**	**2**	**4**	**1**	**2**	**7**	**3**	**1**	**29**

Quadro N. 13.

Heroa con una sola figura maschile seduta.

Forme	Museo di Napoli	Museo di Bologna	Reinach	Ermitage	Collez. Caputi	Museo Jatta	British Museum	Monaco	Berlino	Atene	**Totale**
Anfore pugliesi.	2024, 2028, 2029, 2033, 2188, 2230, 2242, 2269, 2272.	—	*Répertoire* II, p. 361.	1073, 1444.	221, 276, 341.	407, 521, 1337, 1382.	IV, 334, 335.	—	3155, 3249, 3252.	—	**24**
» a mascheroni	2026, 2049, 2051, 2397, 3229; S. A. 9.	564, 565.	Millin II, 27, 33.	353, 423, 787, 1077, 1290, 1362, 1439.	296.	405.	IV, 279, 280, 285.	815.	4123, 4124, 4125.	1976.	**27**
» thymiaterion	2161, 2199, 2251, 2887.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	**4**
Totale	**19**	**2**	**3**	**9**	**4**	**5**	**5**	**1**	**6**	**1**	**55**

Quadro N. 14.

Heroa con guerriero e cavallo.

Forme	Museo di Napoli	Museo di Bologna	Monaco	Caputi	Museo Jatta	British Museum	Ermitage	Anuali 1852 p. 97.	**Totale**
Anfore pugliesi	2203; S. A. 704, 705.	—	—	—	425.	—	781, 852.	—	**6**
» a mascheroni.	2022, 2193.	563.	810.	275.	409, 424.	IV, 284.	353, 420, 778.	—	**11**
» a volute	—	—	—	—	—	IV, 276.	—	—	**1**
Thymiateria	2383, 2388.	—	—	—	—	—	—	—	**2**
Cratere a calice	1985.	—	—	—	—	—	—	uno	**2**
Totale	**8**	**1**	**1**	**1**	**3**	**2**	**5**	**1**	**22**

Quadro N. 15.

Heroa con figure maschili e cane.

Forme	Millin	Napoli (Sant' Angelo)	Ermitage	Totale
Anfore pugliesi	—	704.	—	1
» a mascheroni	II, 32, 33.	9.	423, 1439.	5
Totale	2	2	2	6

Quadro N. 16.

Heroa con una sola figura femminile in piedi.

Forme	Museo di Napoli	Museo Jatta	Collezione Caputi	Ermitage	Fitzwilliam Museum	Monaco	British Museum	Bologna	Inghirami	Berlino	Karlsruhe	Totale
Anfore pugliesi	—	—	—	—	—	847.	—	495 B, 496 B.	Vol. I, Tav. 32.	3251.	—	5
» cumane	ST. tre.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
» a thymiaterion	2076, 3233, 3246.	419.	257.	1279.	—	853.	—	—	—	—	—	7
Hydrie	2134.	—	360, 371.	—	247.	—	351, 355.	—	—	—	376.	7
Pelikai	—	1500.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Totale	7	2	3	1	1	2	2	2	1	1	1	23

Quadro N. 17.

Heroa con una sola figura femminile seduta.

Forme	Museo di Napoli	Museo di Bologna	Ermitage	Collezione Caputi	Museo Jatta	British Museum	Karlsruhe	Parigi Bibl. Naz.	**Totale**
Anfore pugliesi	—	—	1218.	411.	423, 425.	IV, 341.	—	—	**5**
» a mascheroni . .	2047, 2239*, 2276, 2287, 2291.	566, 567, 568.	354, 1075, 1228, 1232, 1286, 1442.	253, 306.	—	IV, 286.	389.	919.	**19**
» a thymiaterion .	2232, 2255; S. A. 6, 7.	—	1152, 1155, 1157, 1283.	263.	418, 420.	—	—	—	**11**
Hydrie	859, 2106, 2385*, 2390; R.C. 28.	—	858.	350, 355.	682.	—	—	—	**9**
Totale	**14**	**3**	**12**	**6**	**5**	**2**	**1**	**1**	**44**

* La figura è seduta su capitello ionico (abbreviazione della stela funebre).

POETI E ORATORI DEL QUATTROCENTO

IN UNA ELEGIA INEDITA DEL PORCELLIO

MEMORIA LETTA ALL'ACCADEMIA

DAL

Dott. VINCENZO LAURENZA

La elegia del Porcellio, che pubblichiamo ed illustriamo, si trova in appendice alla *Dissertazione* inedita sul Valla dell'abate Francesco Cancellieri, che fu ricordata per la prima volta dal Pèrcopo in nota ad alcune sue ricerche intorno al poeta girovago (1). Pochi versi di essa, con molti errori e moltissime lacune, furono pubblicati dal Minieri-Riccio (2). Il Cancellieri la trascrisse dal cod. Vat. aut. 1670 (3) e la illustrò con molta ampiezza, per quanto lo consentiva la coltura del suo tempo.

Il componimento, primo o tra' primi nel suo genere (4), è indirizzato a Pio II e contiene le lodi di ben 60 umanisti, oratori e poeti, compreso lo stesso Porcellio, con un accenno al giovane Bernardino della Valle. Il pontefice rappresenta il centro di questa gran corte letteraria: padre di tanti *semidei*, siede alto in mezzo ad essi, sopra un eburneo soglio, con a fianco Jacopo Ammanati e Gregorio Lolli che il poeta battezza con i nomi classici di *Mecenate* e *Pollione*. I versi, come tutti gli altri del Pandone, peccano nella prosodia, nella metrica e nella proprietà; ma, come documento, hanno qualche importanza e per i personaggi che esaltano, e per l'autore, e per i rapporti tra Pio II e gli umanisti, che, come disse il Pastor, aspettano ancora l'ultima parola. Veramente non tutti gli umanisti celebrati vissero durante il pontificato di Enea Silvio, nè tutti quelli che vissero in

(1) Il Ms. XIV, D. 6 della Naz. di Napoli contiene la *Dissertazione di F. C. sopra la vita le opere e il deposito del can. L. Valla* ecc. « Pesaro per i torchi di Annesio Nobili nell'anno 1836 ». Ignoriamo perchè non fosse mai pubblicata e come sia pervenuta a questa biblioteca. V. Pèrcopo, *Nuovi doc. sugli scritt. e gli art. dei tempi arag.* (in *Arch. Stor. nap.*, XIX, 317 sgg.).

(2) *Biografie degli Accademici pontaniani.*

(3) Per la descrizione di questo cod. v. Pastor, *Storia dei papi*, trad. fran., III, p. 35, n. 1.

(4) Fu imitato dal Campano nella lettera *De Germaniae asperitate* che porta la data di « Herbipolis nonis octobris 1471 », e più tardi da Francesco Arsilli e da Lilio Gregorio Giraldi.

quel tempo stettero presso la Curia: il Fazio, il Valla, il Basini erano morti nel 57; il Loschi nel 41; il Traversari fin dal 39. Il poeta forse li ricorda come amici ed ammiratori del suo protettore.

Crediamo che la data di composizione dell'elegia debba mettersi al principio del pontificato di Pio II, quando non ancora era venuta meno nell'animo degli umanisti di minor grido la speranza in lui riposta. Il Porcellio fu certamente di quelli che accorsero subito a Roma, per dare l'assalto alla borsa del nuovo papa (1), e pensò bene di cominciare le sue tiritere adulatorie col magnifico quadro d'una corte letteraria. La elegia, infatti, si legge, nel codice vaticano, in principio del libro primo.

Le nostre ricerche non hanno mutato il concetto che avevamo dei rapporti tra Pio II e gli umanisti: Enea Silvio, umanista e poeta, non era disposto a pagare a peso d'oro le lodi volgari dei suoi contemporanei; e per questo lasciò delusi molti filologi e retori che fecero appello alla sua generosità. Crediamo tuttavia esagerato il dire ch'egli smentisse le tradizioni del suo predecessore: il Pastor ha mostrato brevemente il contrario (2).

Il Porcellio, sempre petulante ed incontentabile, come il Filelfo, ottenne un posto nell'Archiginnasio romano; ma, stretto dalla indigenza, non si stancò mai di muovere la protezione dei grandi a fine di ottenere qualche altra cosa. Nel 63, deluso anche nella speranza di un segretariato pontificio che gli era stato promesso e che s'era poi dato ad un giovane, si lamentava col Foscarini e lo pregava che gl'impetrasse dal pontefice o un posto di ab breviatore, o l'aumento di 50 fiorini sul salario, e non dimenticava di far notare le sue benemerenze e di promettere nuovi versi: « Septem volumina edidi de felicitate suorum temporum, hanc novam expeditionem in Turchas illustrium venetorum auxilio, aliorumque in Christi fidem credentium incepissem. Musa exuta pedes, musa indignata venire abnegat, haud vires sufficit illa suas » (3). Non sappiamo se ottenesse ancora qualche altra cosa; ma conosciamo che ai sette libri ricordati ne aggiunse un altro in lode del pontefice, di cui pianse anche la morte.

Ritornando alla nostra elegia, avvertiamo ch'essa verrà pubblicata come il Cancellieri

(1) V. Rossi (*Quattrocento*, p. 161) dice che il Porcellio venne in Roma dopo il congresso di Mantova. A noi non sembra plausibile la sua asserzione. Dal medesimo cod. vat. il Cancellieri trascrive un epigramma del P. diretto a Gregorio Lolli che si reca al congresso con Pio II (c. 99):

> Pollio qui puerum qui coniugis ora pudicae
> Deseris, ire comes niteris ipse Pio.
> Laudo equidem: sancti sequeris vestigia patris:
> Arma tamen Lolli ne tene sed calamos.

Ciò mostra che il P. era in Roma prima del congresso. Altre prove si troveranno certo in altri passi del cod. che noi non abbiamo potuto consultare.

(2) Cfr. Voigt, *Enea Silvio*, III, pp. 608 sgg.; Pastor, *op. cit.*, III, pp. 34 sgg.

(3) Nella *Dissertazione* del C., p. 893; dal cod. vat. 1670. Uno studio sul Porcellio, dopo i lavori speciali del Gabotto, dello Zannoni e del Pèrcopo, lo ha tentato U. Frittelli, *Gianantonio de' Pandoni detto il Porcellio*, Firenze, 1900; ma è incompleto ed imperfetto (cfr. *Giorn. stor.* XXXVII, 164 e *Rass. crit.* VIII, pp. 55 sgg.).

la trascrisse nella sua *Dissertazione*. Saremo molto sobri nelle note, e se qualche notizia del dotto abate ci parrà ancora importante, la faremo seguire da un [C.], per non farci belli delle fatiche altrui.

VINCENZO LAURENZA

***

PORCELLI PANDONI ELEGIA
DIVO PIO II PONT. MAX. DE ILLUSTRIBUS POETIS
ET ORATORIBUS SUI TEMPORIS

Quod tua divinos producant saecula vates,
Et niteat claris musa latina viris;
Quodque poli ingeniis faveant, quodque astra latinis,
Scripsimus ad titulos imperiumque tuum.
Sic virtus, sic cara fides, sic digna supremo
Principe libertas et patre promeruit.
Militis est ducis arma sequi, pia castra sequatur
Quique pede et numeris, quique solutus arat.
O mundi princeps, vatum decus, alme sacerdos,
Accipe semideos quos tua secla ferunt.
Principis ut sanctum pertentent gaudia pectus,
Gaudeat utque pio principe posteritas.
Vate suo mollis lascivia laeta *panormo* est,
Quamvis sit siculi vita pudica mei (1).
Laeta sit et *Facio* ligurum gens vana levisque
Et laeta est *Strotio* terra fluenta *Tito*.
Gaudeat et cano dulcis Verona *Guarino*,
Sena viro illustri *Patricioque* meo (2).
Valla adsit latinae linguae moderator et artis,
Pegasidum cultor et *Bucabella* meus (3).

---

(1) Antonio Beccadelli, detto il Panormita.

(2) Credo che il P. voglia alludere qui a Francesco Patrizzi che fu dal Piccolomini creato vescovo di Gaeta. Di un suo cod. di versi latini in lode del papa, scritto nel 1461, parla il WATTENBACH, *Die Handschriften den Hamiltonschen Sammlung* (in *Neues Archiv der Gesellschaft f. ält. deutsche-kunde*, 1887, fasc. 2°). Nel cod. V, E, 18 della Nazionale di Napoli abbiamo letto alcuni carmi del Patrizzi, che fu anche in relazione col rimatore napoletano quattrocentista P. I. de Gennaro (v. PÈRCOPO, *La prima imitazione dell'Arcadia*, Napoli, 1894). Il primo (c. 149) è intitolato: *Francisci Patricii carmen ad R. D. Ae. Cardinalem senensem poetam excell.*; il secondo (c. 153): *F. P. carmen ad Nichodemum ill. mediolanensis ducis oratorem praestantissimum.* Segue (c. 156) una lunga saffica: *In natali Mariae Virginis sanctissimae F. Pat. ode.*

(3) Il Canc. crede che qui si alluda a Gianjacopo Boccabella, retore e poeta, ricco per alcuni canonicati, morto di 82 anni nel 1464. Ma il P. potrebbe celebrare Emilio Boccabella, accademico pomponiano, il cui nome più tardi si trova per ben tre volte nelle iscrizioni delle Ca-

Tunc mea qui redolet *Pontanus* carmina vates
Et varia varii carminis arte nitet (1).
Nec desit cumulo *Basinus* sectator Homeri
Qui fera terribili concitat arma tuba.
Nec tua *Montopolis* tantorum ex ordine vatum
Candida Calliope rejicienda fuit (2).
Adde *Reatinum* memorat qui carmina mille,
Cuique suum cingunt laurea serta caput (3).
Nec tua *Fulgenti* molles quae pingit amores
Musa aberit, vel quae virus acerba jacit (4).

---

tacombe, e una volta con l'appellativo di « vatum princeps ». Le sue poesie si conservano nel cod. Ottob. 2280. Cfr. LUMBROSO, *Gli accademici nelle Catacombe* (in *Arch. stor. rom.*, XII, 231); PATETTA, *Di una Raccolta di componimenti e di una Medaglia in morte di Alessandro Cinuzzi* ecc. (in *Bull. sen.* VI, p. 158).

(1) Forse Gioviano (1426-1503), già celebre come poeta quando fu scritta l'elegia.

(2) Pietro Odi da Montopoli, poeta, oratore e professore di belle lettere per più anni nell' Archiginnasio romano. Andrea Contrario ne ebbe grande stima e gli attribuì non poca parte nella versione dell'epistola di Falaride pubblicata da F. Aretino [C.]. Per più ampie notizie su di lui v. A. DELLA TORRE, *Paolo Marsi da Piscina*, Rocca S. Casciano, 1903, pp. 67 sgg.

(3) Tommaso Moroni da Rieti. Una elegia del P. a lui diretta nel 1456, si legge nel cod. vat. 2857 (c. 11 *v.*) e nel vat. urb. 708 (c. 12 *v.*):

Thoma animi condam pars maxima vatis et unus
Romani eloquii splendor, honorque lyrae
Qui mille etc. [C.].

Sul Moroni v. GABOTTO, *Un letterato umbro del sec. XV* (in *Arch. st. per le Marche e l'Umbria*, 1889); GHINZONI, *Ultime vicende di T. M.* (in *Arch. st. lomb.*, 1890); NOVATI e LAFAYE, *L'anthologie d'un humaniste* etc. (in *Mélanges d'archéol. et d'hist.*, Paris, 1892); GABOTTO, *Altri documenti su T. M.* (in *Bibliot. delle scuole it.*, 1892); SEGARIZZI, *Pro T. M.* (in *Rass. bibl.*, 1899); MICACCHI *T. M. da Rieti*, Rieti 1904.

(4) Fulgentius. Nulla si trova su di lui nella *Bibl. romana* del MANDOSIO. Nel cod. marc. 240 (c. 117) si legge questo epigramma del P.:

Fulgentio de morte patris consolatio.

Fulgenti amisso jam consolare parenti,
Pelle pias lacrimas, patris imago senis.
Non luctu aut lacrimis possunt data fata moveri,
Omnibus est vitae terminus alta quies.
Quem dederat mitis cursum natura peregit,
Huc genus omne virum fila severa trahunt.
Funera romano solvisti more parenti,
Defletumque brevis urna cadaver habet.

Veggius intersit qui grandius ore sonabat,
Accede ad numeros *Dathe* poeta meos (1).
Non aberit tanto *Rodericus* ab agmine vatum (2),
Nec cuius gaudet terra *tipherna* chely (3).
Quin etiam facili gaudet Cremona *Suardo* (4),
Suessaque *Calcilio* (5) Lucaque *Jamperio* (6).
Omnia in *Omnibono* video bona, sermo solutus
Lautior ille pater vatibus ille Lyrae (7).

At mens quae nulla maculata est tabe per amplos
Labitur elisios et loca facta piis.
Gaude itaque, et claris exornes versibus urnam
Ne pereant sancti tot monumenta viri [C].

Tra i cod. vat. del sec. XV sotto il nome di Fulgenzio si trova ricordato un *Fabularum liber*. V. Müntz-Fabre, *La Bibliothèque du Vatican au quinz. siècle*, Paris, 1887.

(1) Leonardo di Piero Dati, fiorentino (1408-1472), amicissimo di Pio II, dal quale fu nominato membro del collegio degli Abbreviatori e poi canonico fiorentino. V. Flamini, nel *Giorn. st.*, VI, 1 sgg.; XXII, 415 sgg.; Cisorio, *Un' egloga latina inedita di L. D.*, Pontedera, 1893.

(2) Rodrigo Sanzio da Arevalo, prima vescovo di Calahorra e poi di Zamora. Cfr. N. Antonio, *Bibliotheca Hispana vetus*, II, 194; A. M. Quirini, *Pauli II Vita*, Roma, 1740, p. 169 [C.].

(3) Publio Gregorio Tifernate da Ranza in quel di Cortona, medico, poeta e prosatore. Cfr. Gabotto, *Ancora un letterato del Quattrocento*, Città di Castello, 1890; Delaruelle, *Une vie d'humaniste* (in *Mélanges d'Arch. et d'hist.*, Paris, 1899); Mancini, *Il contributo dei Cortonesi alla coltura italiana*, Firenze, 1898.

(4) Chi è questo Suardo da Cremona? Si conosce un Paolo Soardi da Brescia (Quirini, *Lit. Brix.*, P. II, p. 31), un Suardino Suardi, da Bergamo (Minieri-Riccio, *Biografie* ecc., p. 95), un Gianfrancesco Soardi, discepolo di Vittorino, detto dal Tiraboschi bergamasco, dal Rosmini mantovano. Quest'ultimo ricorda anche un Baldassarre e un Marco Soardi. Nulla si trova su di lui nella *Cremona literata* di F. Arisio.

(5) Antonio Calcilio da Sessa, dottissimo in greco ed in latino. A Napoli fu maestro del Pontano, di Giuliano Maio e di Agostino Nifo, ed a Roma insegnò lettere greche e latine nell'Archiginnasio. Nel cod. vat. 2769, contenente le odi di Orazio con note marginali ed interlineari a c. 81 si legge: « *Commentum per Calcilium Neapolitanum super carmen Saeculare* ». In fine del commento si trova scritto: « Romae die prima Julii Calcilius in auditorio publico haec horatii opera in hoc volumine contenta exponendo absolvit tempore pauli papae II eiusdem anno II mill.° CCCC.° LX 6.° ». Da ciò si rileva che tutto il commento è di Calcilio e che questi nel 66 insegnava ancora a Roma. [C.]. Il Della Torre (*Marsi*, p. 71, n. 1.°) ha letto male queste parole del cod., non ha visto quelle a c. 81 e ha dichiarato illeggibile il nome di Calcilio. A questo grammatico spetta la compilazione di un lessico e fu attribuito, con ragioni poco plausibili, un poema in lode del conte di Sarno. V. De Blasiis, *Un poema in lode* ecc. (in *Arch. St. Nap.* VIII, 738 sgg.).

(6) Giampiero da Lucca, valente grammatico, discepolo di Vittorino. V. Rosmini, *Vita di Vittorino* ecc., p. 404.

(7) Ognibene de' Bonisoli da Lonigo, anch'egli discepolo di Vittorino e poi valente maestro.

Vissane infelix latiae spes maxima linguae
Illustres inter sit tibi fama patres,
Lucius es lucetque tuum super aethera nomen
Sive seris numeros sive solutus aras (1).
Nec tu mel vatum mihi non celebratus abibis
Melchior aonidum qui sacra templa colis (2).
Nec te *fulgineum* mirae convivia cenae
Qui miro pingis carmine praeteream,
Nam si vera ferunt afflati ab Apolline vates
Sismunde archadicae dignus honore lyrae es. (3).
Nec te praetereo gelidi *Sulmonis* alumne
Cui dedit auratam pulcher Apollo chelym (4).
Petre panorme meis etiam decorabere chartis,
Cuius ob ingenium tempora nostra nitent (5).
Andreolus vates patavinis ortus in oris
Semideos inter laurea serta geret.

V. Sabbadini, *Ognibene Leoniceno* ecc., Lonigo, 1886; e *Nuove notizie e nuovi docum. su O. dei B. L.* (in *Antologia Veneta*, Belluno, I, 1 sgg.).

(1) Potrebbe essere quel Lucio da Spoleto che, essendo sorta una lite tra papa Eugenio IV e l'abate di Montecassino, venne a Firenze come difensore di quest'ultimo e « oltre a difendere la causa a viva voce, ne fece una opera la quale dette al papa, al cardinale (di Capua, suo contradittore) e a tutta la corte di Roma ». Il Piccolomini dovette conoscerlo in questa occasione. « Egli fu si dotto e sì eloquente che, s'egli andava per vita, nello scrivere ed in ogni cosa non sarebbe stato inferiore a ognuno della sua età » Cfr. Vespasiano, *Vite di uomini illustri*, ediz. Frati, II, 294. Queste notizie si accordano benissimo con i versi del P. e spiegano quell' « infelix » ch'è come il rimpianto di persona morta innanzi tempo.

(2) Melchiorre Bandini, da Camerino, storico dell'ordine Gerosolimitano, nel quale sostenne onorevoli cariche; fu amico del P.. Nel cod. vat. 1670 (c. 8) si legge un'elegia di costui al Bandini, dove narra, sebbene vecchio, di essersi innamorato di non so qual donna. Nel cod. Marciano 240 (c. 118) un epigramma: *Fratri Melchiori vati humanissimo cum esset pro re sua capue occupatus*, e a c. 136: *amicorum principi de reditu a Rhodo* [C.].

(3) Sigismondo dei Conti da Foligno (1440? - 1512), il noto cronista e poeta. V. la prefaz. alla sua opera *Le storie dei suoi tempi* (Roma, 1883), dove sono riferiti anche questi quattro versi del P.

(4) Potrebbe essere quel Bartolomeo da Sulmona, di cui il Fabricio (*Bibliot. lat. med.*, Firenze, 1858-1859, I, 181), sull'autorità del Labbe, cita alcuni poemi mss. Fu creato da Pio II vescovo di Valva e Sulmona. Cfr. Echard e Quetif, *Scriptores ordin. Praedic.* I, 874. Potrebbe anche essere quel Paolo Emilio da Sulmona, accademico pomponiano, di cui si conosce solo il nome e la fuga a Venezia. Cfr. Della Torre, *P. Marsi* ecc. pp. 101, 144, 145.

(5) È certamente quel Pietro Ranzano da Palermo (1428-1492), dell'ordine dei predicatori professore in varie Università d'Italia e amico dei più celebri umanisti, per ben due volte inviato da Pio II a bandir la crociata contro i Turchi. Cfr. Tiraboschi (ediz. Roma 1784) VI, p. II, pp. 19 sgg.

Hic est qui pingit insignes laude poetas
Quique trahit sanctas in sua vota deas (1).
An ego *Pannonium* postrema in parte relinquam
Cui dedit armatam doctus Apollo tubam.
Hos inter doctos patres cultosque poetas
Addo *Galeotium narnigenamque* meum.
Callimache illustres inter celebrande poetas
Nolo tuae lusus non cecinisse lyrae (2).
Adde *Sagundinum* veneti secreta gerentem (3),
Et *Trabesundeum* qui pater artis erat.
Hos inter sedeant pro nobilitate latina
Poggius orator (4), *Flavius* historicus.
Mutius huc adsis veterum de gente quiritum,
Cum sis romanae splendor honorque togae:
Ipse inter sanctos cupio numerare poetas
Inter et orantes, *Matthia*, nomen habe (5).

---

(1) Forse Andrea Contrario, nato a Napoli da poveri parenti di origine veneziana, passato a Roma sotto Nicolò V che gli affidò la revisione della versione latina di Eusebio, fatta dal Trapezunzio. Amicissimo di Enea Silvio, sperò molto da lui creato pontifice, ma ottenne la misera pieve di S. Pantaleone. Scrisse e parlò troppo liberamente del suo avaro mecenate e perciò fu espulso da Roma: morì in Napoli presso Ferdinando I d' Aragona. Cfr. MINIERI-RICCIO, *Biografie* ecc., p. 44.

(2) Filippo Buonaccorsi da S. Gemignano (1437-1496). Cfr. UZIELLI, *F. B. da S. Gemignano* (in *Miscell. Stor. della Valdelsa*, 1898, p. 99).

(3) Niccolò Sagundino da Negroponte, del quale diede notizie sparse e inesatte il VOIGT (*Il Risorgimento*, trad. Valbusa, I, 426 e 498). V., invece, MINIERI-RICCIO, *Biografie*, p. 63.

(4) Riferiamo l'epitaffio scritto per lui dal P. (Cod. vat. 1670 c. 39 v.):

Poggius hic situs est gelidi sub marmoris urna
Cuius morte viri lingua latina fleat.
Dulcior haud quisquam fuit hoc ratione soluta
Nec vita melior nec pietate prior. [C]

(5) Mattia Muti, oratore e poeta, amico del P., il quale gl'indirizza anche i seguenti epigrammi:

Matthiae Muto poetae Romano

Sex mihi caseolos niveo de lacte coactos
Et viridis lento septos cum vimine mirti
Qui dederas, totidem vatis cape carmina, Muti.
Sic et principibus mos est sua dona referre,
Sic geminant superi pro sacris dona receptis,
Sic Carites natae Veneris suevere puellae.

Huc quorum latias ?ama est diffusa per urbes,
Jannoctus varius, *Ambrosiusque* pater.
Atque inter medius esto *altae gloria Senae*
Maximus eloquio plurimus ingenio:
Hic et augustae patriae secreta minister
Qui tenet, et sanctae dignus honore lyrae est (1).
Huc Romanus eques romanae gloria linguae
Cencius, aetatis flosque decusque suae (2).
Nec te castalia redimitum fronde *Peroctum*
Praeteream, cuius nectar ab ore fluit;
Nec *Marium* dulci linquam cum patre *Philelfo*,
Qui Satyras cecinit ore venenifero;

Ad eundem.

Munere me vatem donas, ac laudibus ornas,
Et duce te clarum nomen in urbe nitet.
Ast ego romano quae reddam praemia vati
Debita musarum romulidumque patri?
Mathia nostra tibi redolentia carmina amomum
Accipe pro meritis, muneribusque tuis etc. (Cod. Vat. 1670 f.° 42)

Il Jacovacci nei suoi *Repertorii di famiglie* che si conservano mss. nei codd. Ottob. Vat. 2548 sgg., ci somministra alcune notizie di questo poeta romano, ignoto al Mandosio. Dice, dunque, ch'egli fu figliuolo di Renzo di Lello di Silvestro di Muti, del rione di S. Eustachio, il quale Renzo morì nel 1456. Mattia occupò il suo posto nella Congregazione, ossia compagnia del SS. Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, nella quale era guardiano non nel 1461, siccome scrive il Marangoni, ma nel 1462 insieme con Agapito Capranica, nipote del celebre card. Domenico. Nel 1464 comprò per 400 fiorini una casa lasciata all'ospedale Lateranese; due anni dopo morì e fu sepolto nella chiesa di S. Pantaleone, lasciando una figlia, nella quale aveva rinnovato il nome della madre Paola [C.]. Per brevità tralasciamo i doc. del Jacovacci, riportati integralmente dal Canc. nelle annotazioni.

(1) Agostino Dati da Siena, discepolo del Filelfo, segretario della Repubblica. Cfr. G. N. Bandiera, *De Augustino Dati libri duo*, Roma, 1732. Alcune sue opere furono pubblicate dal figlio Niccolò. Nel Cod. V. E. 18 della Naz. di Napoli a cc. 179 sgg. si legge una « Augustini « Dati Senensis oratio habita apud magistratus clerum et populum senensem die coronationis « summi pontificis Pii II infra missarum solemnia in campo III nonas septembris ». Segue immediatamente un discorso in volgare per la stessa occasione.

(2) Cencio Romano, della nobile famiglia dei Rustici, entrò nella curia sotto Giovanni XXII, fu segretario di Martino V a Costanza e compagno di Poggio nella ricerca dei codici antichi. Godette fama di scrittore e di oratore apostolico ed ebbe molti figliuoli, tutti valenti. Cfr. M. Lehnerdt, *Cencio und Agapito dei Rustici* (in *Zeitsch. f. vergl. Litteraturgesch.*, N. S., XIV, 1-3).

Nec te bis quino spectas qui lumine *luscum*
    Praetereo, grandi qui canis arma tuba (1).
Fuscarene decus patriae, venetique senatus
    Adsis, quo melius nemo solutus arat (2).
Arretini ambo, linguae ornamenta latinae,
    Ubera queis Musae laeta dedere novem (3).
Huc et *Campanus* duce me qui flumine cytrae
    Ebibit, et vitreas bellorophontis aquas (4).
Inter (et) altiloquos *Marsus* numerare poetas,
    Colchida qui miseram pingis et arma phrygum (5)
Huc ades *Orati* veterem qui vertis Homerum,
    Pegaseos latices cui mea musa dedit (6).

---

(1) Forse Antonio Loschi, notissimo curiale, morto nel 1441, o Francesco Loschi, figlio di Antonio, al quale il Barbaro dirige una lettera il 28 sett. 1441. Cfr. SCHIO, *Sulla vita e sugli scritti di A. L.*, Padova, 1858.

(2) Lodovico Foscarini, veneziano, giurista e letterato; sostenne varie magistrature nella Repubblica ed ebbe relazione con gli uomini più illustri del tempo. Fu protettore del P., Cfr. AGOSTINI, *Scrittori veneziani*, I, 45; G. DALLA SANTA, *Due lettere di umanisti veneziani* (in *Nuovo Arch. ven.*, XIX, 1).

(3) Probabilmente i fratelli Francesco e Benedetto Accolti d'Arezzo, che all'amore del classicismo e della giurisprudenza seppero sposare l'amore per le muse volgari. Francesco (1418?, 1483) insegnò in varie Università d'Italia: molte notizie intorno a lui raccolse G. MANCINI, *Francesco Griffolino, soprannominato Aretino* (Firenze, Carnesecchi, 1890). Scrisse opere in latino e in volgare. Cfr. F. SANESI, *Sonetti inediti*, Pisa, 1893. Benedetto (1415-1466) ottenne la laurea in legge a Bologna, poi fu professore a Firenze e cancelliere della Repubblica. Scrisse un dialogo *De praestantia virorum sui aevi* (Parma, 1601) e un *De bello a Christianis contra barbaros gesto* (Venezia, 1532). Cfr. H. HAGEN, *Eine neue Handschrift von B. A. Geschichte des ersten Kreuzzuges* (in *Vierteljahrschrift f. Kult. und Litt. der Renaissance*, Leipzig, 1886). Le sue rime in G. MAZZONI, *Spigolature da Manoscritti* (*Atti e Mem. della R. Accad. di Padova*), Padova, 1893.

(4) Giannantonio Campano, discepolo del P., come appare dall'elegia. Cfr. LESCA, *G. C. detto l'Episcopus Apruntinus*, Pontedera. 1892; DELLA TORRE, *Op. cit.*, v. indice.

(5) Paolo Marsi da Piscina. V. l'opera cit. del DELLA TORRE. Le opere di cui fa cenno il P. saranno andate perdute.

(6) Orazio Romano, scrivano apostolico, diede mano ad una traduzione dell'*Iliade*, scrisse una *Porcaria* e molte altre cose. Nel cod. vat. 1670 si legge un epigramma del P. *Oratio scriptori apostolico poete cl.*, che comincia:

Orati vatum decus et traductor homeri,
    Qui mea signa colis, qui mea tela geris;

ed una lettera in prosa al giovane Domenico Maddaleno che gli aveva mandato alcuni carmi « illos quin etiam legens Oratius meus poeta clarissimus, quem tantulum praeceptis meis poëticis et oratoriis educavi, non modo mirifice commendavit, verum etiam in caelum extulit ». Fu dunque discepolo del P. [C.].

Quodque vetustatis duro sudore repertor,
    Quodque sagax nostro tempore cosmographus,
Quod Clarii et Musae es, *Pomponi*, dulcis alumnus
    Dignus illustres inter adesse viros.
At te praecipuum postrema in parte locavi
    Agapite, ut possis proximus esse Pio.
In numeris melior nemo, sive altius acri
    Flare tuba aut facili mollius ire velis (1).
Hos inter medium solio sedet altus eburno
    Pontificale decus, semideumque pater.
Nec mirere velis, relegis quicumque libellos,
    Namque poetarum gloria prima *Pii* est.
Aeneae praestet nemo ratione soluta,
    Cuius olet sermo cynnama et ambrosiam.
Cosmographumque Pio similem nec prisca tulere
    Saecula, nec similem forte futura ferent.
Quid loquor et varios quos edidit ille libellos
    O mira eloquii fertilitate patrem.
Cui meus assistit *Moecenas*, alter ab illo,
    Qui tybridis phrigium traxit in arma ducem (2).
Pollio parte alia *Lolius*, pia musa, cohaeret,
    Pollio qui Clarii nominis instar habet (3).
Gentis *Ubaldinae* felicia signa movebis
    Octavi aonidum cultor honorque lyrae (4).

---

(1) Agapito Rustici, figlio di Cencio, carissimo a Pio II, referendario papale, vescovo di Ancona nel 50, vescovo di Camerino nel 63. MARINI, *Archiatri*, II, 157. *n*. 4. Il VOIGT (*Risorgimento*, II, 24) lo confonde col padre. Cfr. LEHNERDT, *Op. cit.*

(2) Jacopo Ammanati-Piccolomini. Cfr. S. PAOLI, *Disquisizione istorica e compendio della vita di J. A.*, Lucca, 1712.

(3) Gregorio Lolli-Piccolomini, cugino di Pio II, dal quale fu, come segretario, incaricato di gravissimi affari. A lui e al Papiense il P. dirige l'elegia: *Por. P. Ampl. Patri Jacobi Lucensi Moecenati suo et Gr. Lollio Pollioni musarum fautoribus de nova et veteri anni instauratione* (Cod. vat. 1670, c. 4). Altre poesie riguardanti il Lolli si leggono nel medesimo cod. a cc. 3, 80, 99. Dopo la morte di Pio si ritirò in Siena, dove fu occupato nei pubblici affari; ma non volle più tornare a Roma. Molte sue lettere sono a stampa tra quelle del Papiense; fu poeta ed anche legista [C.].

(4) Ottavio Ubaldini, figlio di Bernardin della Carda; ottenne da Sisto IV, per intercessione di Federico da Montefeltro, del quale era creduto fratello, l'investitura di molte terre dei Vicariati (*Liber Quietan. an. 1472 et seg.* in *Tab. Vatic.*, p. 33 « inter quietan. anni 1474 »), ed ebbe amicizia con molti letterati del suo tempo. Fu protettore del P., il quale gli diresse molte elegie ed epigrammi (Cod. Vat. 1670 cc. 30, 47, 104) [C.]. Cfr. F. UGOLINI, *Storia dei conti e duchi d'Urbino*, Firenze 1859, pp. 43 sgg.; LUZIO RENIER, *Mantova e Urbino* ecc. Torino 1893, pp. 77 sgg.

At mihi si qua Pii spirat levis aurà secundi
Et faveat nostrae si deus ille lyrae;
Illustres inter patres sanctosque poetas
Post cineres forsan nomina semper erunt.
Porcellius nomen, *Pandonus* sanguine, Romam
Incolui egregiam, patria parthenope.
Rege sub Alphonso pinxit mea musa triumphos,
Et tanti flammas arma togamque ducis.
Proque hominum meritis epigrammata mille peregi
Sub patre subque meo rege Galeatio.
Hic pietate prior, bello ille invictus et armis,
Unde Dragonigerum Sforzigerumque genus.
Nec te praeterii Venetis nova bella frementem
Scipio, cum regeres signa, duces, populos;
Nec te montosi domitor Federice sabini,
Qui victor duro semper ab hoste redis.
Mitis Arimineae cantavimus ora puellae,
Cuius amor summum traxit in arma Jovem.
Denique post varios confecta aetate labores,
Postque coronatum fronde virente caput,
Ad tua converti felicia tempora musas,
Dulce decus vatis praesidiumque meum.
O faveas nostris princeps divine libellis,
Immo fave titulis, temporibusque tuis.
Inde mihi certet tota atthica terra quirino,
Et certet quisquis deperit invidia (1).

Isti sunt de quibus est spes bene dicendi

Multi praeterea divino in carmine surgunt,
Quos vestit teneras aurea lana genas.
Ut gemini insubres, quorum facundia melle
Dulcior est, *Grifo*, *Platus* et ille meus;
Simius ille meus, nostris de fontibus hausit
Alter aquas, Phoebi dignus uterque lyra (2).

---

(1) Nel cod. a questo vs. segue la parola *Finis*.

(2) Leonardo Grifi e Pietro Antonio Piatti, conosciuto più comunemente sotto il nome di Piattino Piatti. Il Grifi scrisse il *Conflictus Aquilani*, pubblicato dal Muratori (*R. I. S.*, XXV, 465), in cui forse il P. vede una imitazione del suo *Triumphus*. Fu segretario apostolico e poi vescovo di Gubbio. Cfr. Marini, *Archiatri*, II, 216. Il Piatti scrisse molte elegie, epigrammi e lettere. Cfr. Motta, *Ancora personaggi celebri attraverso il Gottardo* (in *Boll. stor. della Svizzera ital.*, XVII, 1-2); Simioni, *Un umanista milanese P. P.* (in *Arch. stor. lomb.*, XXXI, fasc. III). Fu discepolo del P., come si rileva da questa elegia e da una dello stesso Piatti:

Est et *Nicoleos Valla de gente* quirinus,
Cuius ab ore pio roscida mella fluunt.
Vicerat aequales, aequavit pene poetas
Egregios, facili carmine Valle genus;
Plena *Bernardino* sed dum dabat ubera Clyo (*sic!*)
Tunc voluit dura iussa subire pater (1).
Tuscanusque puer ex tempore multa canebat
Digna Dragonigero Sforzigenaque duce (2).
Concedunt nulli iuvenum tua carmina *Flavi,*
Seu pede claudus eas, seu pede ractus eas (3).

Maroni suo Porcelio poetae oratori clarissimo etc., scritta dopo la partenza del maestro da Milano, che si trova nel cod. V, F, 58 della Naz. di Napoli. Comincia:

Forte quid o vates studiis celeberrime sacris
Ipse sub aestivo tempore quaeris agam.

V. la nostra recensione al lavoro del Simioni, nella *Rass. crit.*, X, pp. 173 sgg.

(1) Niccolò e Bernardino della Valle, figli di Lelio, avvocato concistoriale. Niccolò tradusse in esametri il poema di Esiodo, *Opera et dies*, scrisse un *Constantinopolis Rome sue Salutem* ecc., e molti poemi in lode di Pio II conservati nel cod. chigiano, I, VII, 260. Cfr. Pastor, *Op. cit.*, III, 34 nota 2. Cantò anche le lodi del Bessarione e del card. Colonna, come rileviamo da alcuni distici di una sua elegia inedita: *Ad L. Car. Aquilian Camerarium* che si legge nel cod. V, F, 18 della Naz. di Napoli, a c. 135. Bernardino fu giovanetto di grande ingegno, che, per secondare la volontà paterna, lasciò gli studi delle lettere e si rivolse a quelli del diritto. Il P. gl'indirizzava un epigramma, consigliandogli di abbandonare il greco. Cod. vat., 1670, f. 46.

(2) Giovan Luigi Toscano, fecondo poeta estemporaneo, oratore e giureconsulto. Tra le sue opere v'è un'elegia *Ad magnificum et eruditissimum virum Dom. Zachariam Barbarum Venetum oratorem, Joannes Aloysius Toscanus, puer duodecim annorum,* che comincia:

Sfortia cum doctos iussisset adire penates
Non potui tanti spernere iussa Ducis.

Ciò basta a provare quanto di lui qui accenna il P., V. Argelati, *Bibliotheca Script. Mediol.* etc., II, P. I, 1506; P. II, 2037.

(3) Giovan Battista Capranica, accademico pomponiano col nome di M. Flavio Pantagato, fu professore di diritto alla Sapienza e poi vescovo di Ferno; morì ucciso in età ancora fresca nel 1890. Emendò i commentarii *De pontificatu maximo administrando* dello zio Domenico e scrisse una *Traiani Caesaris vitam, utilem illam quidem et nobilem.* Cfr. Cortese, *De Cardinalatu* («In Castro Cortesio, 1510», I, 39); Della Torre, *Op., cit.*, nell'indice.

SUL
RILIEVO SEPOLCRALE DEGLI ATERII
RAPPRESENTANTE
ALCUNI EDIFIZI DI ROMA

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

DA

GIUSEPPE SPANO

BIBLIOGRAFIA

BRAUN. Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeologica, a. 1848, p. 97 sg.

BRUNN. I monumenti degli Aterii, in Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica, 1849, p. 363 sgg., tav. d' agg. M. N. Kleine Schriften, I p. 72 sgg.

CANINA. Gli edifizj di Roma antica, Roma, 1851; volume III, testo, p. 120, sgg.

GARRUCCI. Monumenti del Museo Lateranense descritti e illustrati, Roma 1861, fasc. 6° tav. XXXIX Edifizi di Roma lungo la Via Sacra.

BENNDORF UND SCHÖNE. Die antiken Bildwerke des lateranensischen Museums, Lipsia 1867, p. 230 sgg.

LAFAYE. Histoire du culte des divinités d'Alexandrie, Sérapis, Isis, Harpocrate et Anubis, hors de l'Égypte in *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, fasc. XXXIII, Parigi, 1884, p. 204 e sg.

RICHTER. HERMES, a. 1885, p. 407 sgg.

HELBIG. Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Lipsia 1899 Band I, p. 464, n. 692.

Il rilievo di cui offro qui la riproduzione (vedi tavola in fine), trovasi esposto nel Museo Lateranense (1), e apparteneva insieme con altre sculture, frammenti architettonici, titoli sepolcrali, e un avanzo di musaico — oggetti esistenti del pari in quel museo, e noti sotto il nome di monumenti degli Aterii (2) — a un sepolcro dalla via Labicana, accanto alla tenuta di Centocelle, fatto scavare nel 1848 dal Rev. Capitolo lateranense (3). Come risulta dalla bibliografia innanzi indicata, il rilievo è già conosciuto per diverse illustrazioni; però, sembrandomi che alcune cose già dette da altri fossero da modificare ed altre da aggiungere, non ho creduto di far cosa inutile tornandoci sopra. Del resto i risultati cui giungerò, proveranno essi se metteva o no conto di rifar questo studio. Attenendomi intanto ad un metodo affatto diverso da quello seguito dagli altri, non posso riannodarmi a quanto fu già detto da quelli, ma dovrò invece cominciare interamente da capo lo studio (4).

Sulla superficie posteriore della base di un pilastro architettonico di marmo greco,

---

(1) Cfr. Benndorf und Schöne, op. cit., p. 230 sgg., n. 358; Helbig, loc. cit.

(2) Cfr. Benndorf und Schöne, op. cit., nn. 293', 318[b], 335, 336, 337, 338, 341, 343, 344, 345, (346?), 348, 350-352, 355, 359.

(3) V. Braun, in Bull. cit., p. 97; Brunn, in Ann. cit., p. 363 sg. Che trattavasi di un sepolcro si argomentò sia dalle iscrizioni sia dal genere di talune delle rappresentanze scolpite; cfr. Brunn, in Ann. cit., p. 365.

La storia dello scavo e delle varie vicende subite da questi marmi, si può ricavare da numerosi documenti esistenti nell'Archivio di Stato di Roma, e raccolti nel « *fascicolo n. 3599, titolo 4°, dell' Archivio del Camerlengato* ».

(4) I risultati cui gli altri sono giunti o le semplici idee espresse senza peso di prove, saranno esposte in piè di pagina.

(alta 0,43; larga 1,59) vedonsi in rilievo, da sinistra a destra, le rappresentanze qui appresso descritte:

A. Arco trionfale, di prospetto, a tre fornici, con quattro colonne sulla fronte sostenenti trabeazione e attico, coronato da gruppi statuari e trofeo. Sotto ciascun fornice una statua. Il fornice centrale, con serraglia a doppia voluta sulla chiave, è più grande dei laterali; le colonne, a fusto liscio e capitello composito, posano su alti zoccoli. La trabeazione — con architrave bassissimo — e l'attico formano avancorpo nella parte centrale e in quelle estreme. Sull'avancorpo centrale di quest'ultimo, l'iscrizione scolpita:

ARCVS · AD · ISIS

in buone lettere rubricate. Le parti rientranti dello stesso recano, in rilievo, a sin., due piccole corone, a destra, una corona soltanto, così questa come quelle foggiate a mò di festone con le estremità riunite. Sull'avancorpo centrale del fregio: un bucranio (angolo sinistro); una patera; un oggetto irriconoscibile, forse un coltello da sacrifizio; uno scudo ovale; un *simpulum;* due scudi ovali in parte sovrapposti; una scure; uno scudo ovale sotto cui pare che ce ne sia un altro; un *simpulum*; uno scudo rotondo sovrapposto a un altro di forma esagonale; due arnesi sovrapposti, il superiore forse un *lituus*, l'altro affatto irriconoscibile; altro arnese irriconoscibile (un coltello da sacrifizio nel fodero?); un bucranio (angolo destro). Sulla parte rientrante a sinistra: un arnese irriconoscibile (un *lituus?*); uno scudo ovale; un altro scudo ovale. Su quella rientrante a destra: un oggetto circolare, forse una patera ombelicata; uno scudo ovale; un altro scudo ovale (?); un *simpulum.* Agli angoli di ciascun avancorpo estremo una testa di ariete (si riconosce bene solo quella sull'angolo destro dell'avancorpo sinistro); tra le due dell'avancorpo destro un uccello di profilo a sinistra, poco riconoscibile.

Negli spicchi da una parte e dall'altra del fornice centrale, due civette quasi affrontate. Nel campo sul fornice sinistro una *cista* a filari orizzontali di vimini, con coperchio a segmento sferico, sollevato dal serpente uscente fuori con la testa, che però è poco riconoscibile. Nel campo che fa riscontro a destra, un candelabro con fusto inferiormente rigonfio, base piatta e piattello a tronco di cono; ai suoi lati due sparvieri affrontati, quello a destra con la luna falcata sul capo. Coronano l'arco quattro cavalli di prospetto, invero solamente abbozzati, essendo eseguite le sole teste e le gambe anteriori, che appaiono elevate. Essi appartengono alla quadriga trionfale che doveva coronare l'arco e che non venne eseguita per mancanza di spazio. Dinanzi ai loro piedi giacciono sul piano alcuni scudi, quasi tutti esagonali, ed altri oggetti irriconoscibili. Ai lati due gruppi minori, ciascuno dei quali consiste in una palma, a cui sono legati pei polsi, con funi o catene, due prigionieri, inginocchiati ai due lati di essa. I due individui di destra sono entrambi rivolti verso la supposta quadriga; di quelli legati all'altra palma, il prigioniero che sta a destra è parimenti rivolto alla quadriga, l'altro verso la parte opposta. Quest'ultima coppia è solamente abbozzata e così pure la palma. Sulla estremità destra dell'arco un trofeo, formato da un vessillo quadrato con coppie di scudi agli angoli, delle quali si distinguono bene le due superiori, ciascuna con una lancia. Senza dubbio un analogo trofeo doveva trovar posto sull'altra estremità dell'arco, dove però il rilievo apparisce fortemente danneggiato.

Sotto ciascun fornice è abbozzata una statua; riconoscibile però è solamente quella al centro, rappresentante una Minerva. La dea, in piedi e di prospetto, su di una picco-

la base trapezoidale, avendo addosso un peplo con lungo *apoptygma* su cui vedesi abbozzata l'egida col *gorgoneion*, in testa l'elmo, con la destra elevata stringe la lancia, con l'altra abbassata tiene lo scudo. Della figura di sinistra distinguesi soltanto che è in piedi e che ha in testa il *kalathos*. La figura che le fa riscontro a destra, come le altre è stante e di prospetto; la mano destra portata innanzi sul petto stringe un oggetto irriconoscibile di forma allungata, la sinistra è aderente al ventre. Su questo vedesi un rigonfiamento, che sale leggermente da sinistra a destra. Sul capo un piccolo corpo prominente, del pari irriconoscibile per essere solamente abbozzato.

B. Edifizio di pianta circolare, a tre ordini sovrapposti di arcate, coronato da un basso muro circolare interrotto da pinacoli terminanti a punta. Le arcate visibili in prospettiva sono tre solamente per ciascun ordine: al pianterreno soltanto ne è visibile una quarta, a sin., alquanto più alta delle altre dello stesso pianterreno — le quali alla lor volta sono già più alte di quelle superiori — e che, staccata, diciamo così, della curva che forma l'edifizio, è portata alquanto più innanzi, per esser messa in mostra. Essa forma evidentemente l'ingresso principale del monumento. Ai suoi lati due colonne composite, posate su alti zoccoli, e sostenenti la trabeazione — che forma avancorpo rispetto a quella di tutto il primo ordine — con un alto attico di sopra, il quale fa da piedistallo alle statue di quattro cavalli di profilo a sinistra, in attitudine mossa e variata. Le altre arcate son tutte decorate con semi-colonne, joniche nel primo e nel secondo ordine, composite nel terzo; quelle del primo ordine posano anch'esse, come le colonne ai lati dell'ingresso principale, su alti zoccoli. Quella specie di basso muro con pinacoli coronante l'edifizio, si mostra continuo e sfumato nella parte dell'edifizio che apparisce posteriore in prospettiva, grosso e staccato dal fondo del rilievo in quella anteriore — dove in vero è in buona parte rotto — e, inoltre, attraversato da aperture rettangolari orizzontalmente disposte tra un pinacolo e l'altro. Nell'interno di questo, al di sotto di questo muro, vedonsi alcuni capitelli, ciascuno indicato per mezzo di tre puntini in rilievo, e corrispondenti all'altezza di quelli delle semi-colonne esterne del terzo ordine. Pare evidente che essi indichino una galleria circolare, interna, nella parte alta della costruzione. In fondo all'arcata del pianterreno, penultima a destra, una scala a due branche. Sotto ciascun'arcata del secondo e del terzo ordine una statua. Nel secondo ordine, da sinistra a destra: 1.° Ercole barbato, in atto di camminare verso destra, col capo rivolto a sin., tutto nudo salvo la pella leonina sul braccio sin., e stringente con la destra la clava. 2.° Apollo, stante, di prospetto, nudo, appoggiato col braccio sin. al tripode, con l'altro abbassato. 3.° Esculapio, stante, di prospetto, barbato, avvolto nello *himation*, che, scendendo sul dorso dalla spalla sin. su cui posa, ritorna sulla stessa passando per la parte anteriore del corpo. È appoggiato con la dritta al bastone, intorno al quale si avvolge il serpente. Sotto ciascun' arcata del terzo ordine un'aquila di prospetto: la prima e la terza hanno la testa rivolta a sin., la seconda a destra.

C. Arco trionfale, di prospetto, a un fornice solo, con quattro colonne sulla fronte sostenenti la trabeazione e un alto attico, coronato da una quadriga trionfale con gruppo statuario e da trofeo. Sulla chiave dell'arco una serraglia; le colonne, con fusto liscio e capitello composito, son collocate su alti zoccoli; la trabeazione e l'attico sporgono fortemente nella parte centrale, un po'meno in quelle estreme. L'architrave è diviso in tre zone orizzontali; il fregio ha l'avancorpo centrale decorato con due corone in rilievo, ciascuna parte rientrante con una corona saltanto — corone del tipo di quelle che abbiamo già vi-

ste sull' « *arcus ad Isis* » —, con bucrani gli angoli di ciascun avancorpo estremo. La cornice è altissima. La quadriga trionfale, che mentre l'arco vedesi di prospetto è situata di profilo a sin., è sormontata da un trionfatore avvolto in toga, il quale, reggendo con la destra un ramo (di palma?) e con la sin. uno scettro con pomo alla estremità, vien coronato dalla Vittoria che gli sta dietro (a destra) stringente, con la sin. una palma (?). Varia e animata è la movenza dei cavalli. Il trofeo si eleva sulla estremità sin. dell' arco, ed è in parte nascosto dai cavalli della quadriga; si distingue bene peraltro la lorica, che ne forma la parte principale, due scudi ovali incrociati in alto a sin., e un altro scudo della stessa forma, in basso dallo stesso lato. Sotto il fornice, su di un trono a cui si accede per una stretta scaletta, siede una Cibele, di prospetto, con corona sul capo, dalla quale scende giù il velo sulle spalle. Il braccio dritto posa sul timpano, i piedi su di un suppedaneo. Del trono sono visibili i bracciuoli e due figure laterali, in vero poco distinguibili, senza dubbio però due leoni, come quelli che spesso ricorrono ai lati del trono della Magna Mater. La scaletta è addossata al lato sinistra del fornice, e alla sua destra è collocata un' ara, in forma di un parallelepipedo messo per diritto, coperta in alto da una specie di cupola, sotto cui vedesi ardere qualche cosa. La sporgenza del rilievo è molto minore di quella con la quale sono rappresentati gli altri monumenti.

D. Arco trionfale, molto più grande di quello testè descritto, di prospetto, a un fornice solo, con quattro colonne sulla fronte sostenenti la trabeazione e due attici, l' una e gli altri sporgenti nella parte centrale e in quelle estreme. Il fornice è decorato con serraglia a doppia voluta in chiave; le colonne, a fusto liscio e capitello composito, son collocate due per parte ai lati del fornice su di un alto zoccolo. L'architrave è bassissimo; il fregio parimenti basso è decorato con un filare di volutine in rilievo; un frontone si eleva sulla cornice, dividendo l'avancorpo centrale dell'attico in due campi triangolari. Su ciascuno specchietto in fondo agli intercolunni una figura in rilievo. A sin., Marte, che, in piedi, tutto nudo, salvo un mantello, che dalla spalla sinistra su cui posa gli scende sul dorso, col corpo di prospetto e la testa galeata rivolta a destra, si appoggia con la sin. alla lancia e stringe un oggetto irriconoscibile con l'altra mano abbassata e portata innanzi. Nello specchietto corrispondente a destra, una Vittoria. La dea, stante, vestendo un chitone corto che le lascia nuda la spalla dr. e il seno corrispondente, è rivolta a sin., guardando così verso Marte, che a sua volta guarda verso di essa. Il braccio dr. elevato è in parte nascosto da una delle colonne, la mano sin. abbassata stringe la palma. Negli spicchi da una parte e dall' altra sul fornice, due volatili affrontati, dal lungo becco e con due appendici sul capo di forma allungata e ingrossate alla estremità, probabilmente due aironi. Nel timpano del frontone, uno scudo circolare, due di forma romboidale, un quarto scudo (?) rettangolare, un oggetto irriconoscibile. I campi triangolari dell' avancorpo centrale dell' attico inferiore sono decorati con due cigni (?) volanti, dal collo serpeggiante; ciascuno degli avancorpi estremi con un ramo, probabilmente di alloro; la parte rientrante sinistra, con una civetta volante verso destra: quella che le fa riscontro dall' altro lato con un' aquila di prospetto, dalle ali aperte. Sull' avancorpo centrale dell' attico superiore la iscrizione :

ARCVS · IN . SACRA · VIA · SVMMA ·

in buone lettere, rubricate. Una corona del solito tipo su ciascuna parte rientrante dello stesso attico; due lance incrociate con uno scudo di sopra sugli avancorpi estremi. Sotto

il fornice una statua di Roma, assisa, di prospetto. Veste corta tunica che le lascia nudo il seno dr., e ha un manto sulla spalla sin., che, scendendo sul dorso, si raccoglie dinanzi sul grembo; sul capo un alto elmo cristato, ai piedi alti stivali. Con la destra elevata si appoggia alla lancia, con la sinistra abbassata stringe la spada messa nel fodero. Ai suoi piedi, sul suolo, una quantità d'armi, tra cui riconosco due scudi, una lorica su cui posa il piede dr. e una spada.

E. Tempio, di prospetto, con sei colonne sulla fronte sostenenti architrave, frontone e due attici. Sull' architrave sono scolpiti in rilievo, da sinistra a destra: un bucranio (angolo sin.), un coltelto da sacrifizio nel fodero, un' aquila, una scure, un' acerra, un bucranio (centro), un aspergillo, una patera ombelicata, un' aquila, un orcio, un bucranio (angolo destro). Sul timpano del frontone una corona o per dir meglio un festone con le estremità riunite, dalle quali partono nastri svolazzanti; su ciascun campo triangolare dell' attico inferiore una folgore. Quattro pilastri con larghe basi e capitelli a volute, ornano la fronte dell'attico superiore. L' intercolunnio medio del tempio è alquanto più largo degli altri, lascia vedere l'arcuazione del vano d'ingresso della cella, e in fondo a quest' ultima una statua di Giove. Il dio, in piedi, tutto nudo, salvo un manto posato sulla spalla sin., con la destra abbassata e portata innanzi stringe il fulmine, si appoggia all'alto scettro con la sinistra elevata. Dinanzi v'è un' ara, in forma di parallelepipedo, su cui arde qualche cosa.

A destra e a sinistra di questo tempio appaiono, in parte soltanto, due edifizi con colonne, stanti però in un piano posteriore a quello del tempio, che li nasconde in parte, ed eseguiti con aggetto leggerissimo. L' edifizio di destra continuerebbe da questo stesso lato, ove il rilievo non terminasse proprio in tal punto.

Alla estremità sin. del rilievo evvi un pilastro corintio, alto quanto il rilievo stesso, e decorato con rabeschi.

*
* *

La iscrizione « *arcus in sacra via summa* », scolpita sull' attico superiore dell' edifizio D, prova, che i monumenti qui rappresentati non sono una immaginazione dell' artista, ma la riproduzione di edifizi veri e propri e inoltre esistiti in Roma, dove, come è a tutti noto, una delle principali arterie era appunto la *sacra via*, della quale una parte veniva ancora meglio determinata col nome di *summa*.

La *sacra via* (v. in fig. 2), la via che dal *sacellum Streniae* (1) andava all' arce capitolina (2) passando per la *domus regis sacrificuli* e per la *regia* (3), prendeva il nome di *summa* (4) nel tratto in cui essa montava il culmine della Velia, quel piccolo

(1) Senza dubbio nelle vicinanze del Colosseo, però non se ne può determinare più esattamente il posto. Cfr. Varrone, *de ling. lat.* V, 46-57; Pascal, *la leggenda degli Orazi*, in *Rendiconti dei Lincei*, 1896, p. 152; Thédenat, *le forum romain*, Paris, Hachette, 1904, p. 167.

(2) Cfr. Varrone, op. cit. V, 8; Festo, *de verb. signif.*, *sacram viam.*

(3) Cfr. Festo, op. cit., *ibidem.*

(4) A noi interessa di determinare solo il posto della *summa sacra via*; per lo studio della intera sacra via v. Thédenat, op. cit., e Hülsen, *das Forum Romanum, seine Geschichte und seine Denkmäler.*

colle cioè che a mò di istmo congiunge il Palatino con l'Esquilino. Ciò si dimostra facilmente (1).

Dice Plinio (2), che una statua equestre della vergine Clelia stette in Roma, di fronte al tempio di Giove Statore: « *e diverso Annius Fetialis equestrem, quae fuerit contra Iovis Statoris aedem, in vestibulo Superbi domus*, *Valeriae fuisse Publicolae consulis filiae* »; essendo però questa stessa statua ricordata da Livio (3) in *summa sacra via*: « *pace redintegrata*, *Romani novam in femina virtutem novo genere honoris statua equestri donavere: in summa sacra via fuit posita virgo insidens equo* »., dobbiamo ammettere che anche il tempio di Giove Statore stesse in *summa sacra via*. Intanto per testimonianza di Dionigi di Alicarnasso, e pel confronto di un passo di Livio con un altro di Solino, sappiamo pure che questo stesso tempio era situato presso la porta Mugonia: « Ῥωμύλος μὲν Ὀρθωσίῳ Διὶ παρὰ ταῖς καλουμέναις Μυκωνῖσι πύλαις αἵ φέρουσιν εἰς τὸ Παλάτιον ἐκ τῆς ἱερᾶς ὁδοῦ » (4), « *habitabat enim rex ad Iovis Statoris* » (5), « *ad portam Mugoniam supra summam novam viam* » (6); ma allora anche la *summa sacra via* stava presso la porta Mugonia, ed è probabile quindi, che, potendo determinare il sito di quest'ultima si possa determinare parimenti quello dell'altra.

Livio, parlando della battaglia tra Romani e Sabini nella valle dove poi fu il foro romano, narra, che Romolo, allorchè vide il suo esercito volto in fuga e spinto dal nemico verso la « *porta vetus Palatii* », facesse voto di innalzare un tempio a Giove Statore in quel sito, se il dio, facendo fermare i fuggenti Romani, li avesse fatti ritornare alla pugna: « *ut Hostius cecidit*, *confestim Romana inclinatur acies*, *fusaque est ad veterem portam Palatii. Romulus et ipse turba fugientium actus arma ad coelum tollens* '*Iuppiter*, *tuis*' *inquit*, '*iussus avibus hic in Palatio prima urbi fundamenta ieci. arcem iam scelere emptam Sabini habent; inde huc armati superata media valle tendunt; at tu, pater deum hominumque, hinc saltem arce hostes, deme terrorem Romanis fugamque foedam siste. hic ego tibi templum Statori Iovi*, *quod monumentum sit posteris tua praesenti ope servatam urbem esse*, *voveo* (7)». Intanto, dopo tutto ciò che si è detto innanzi circa la vicinanza del tempio di Giove Statore con la porta Mugonia, non v' ha dubbio che sia questa che Livio chiama *vetus*. Ora è appunto il nome *vetus* che c'indica il posto di questa porta. E infatti, considerando che il Palatino nei tempi più antichi terminava da ogni parte con altissime rupi, e che inoltre era circondato intorno

---

(1) Quantunque sia noto a tutti il sito della *summa sacra via*, pure mi è parso che ne mancasse uno studio affatto soddisfacente, e che taluno questioni importantissime con esso collegate, stessero tuttora *sub iudice*. Per tali ragioni non ho creduto inutile di trattare un poco questo argomento; tanto più poi in quanto che con le questioni intorno alla *summa sacra via*, è intimamente connesso lo studio del nostro rilievo. Un tale studio, inoltre, mai come oggi s'imponeva in cui pei recenti scavi fatti dal ch. Boni sulla Velia e in quelle vicinanze, siamo al caso di fare delle importanti osservazioni, che non sarebbe stato possibile di far prima.

(2) Plin., *nat. hist.*, XXXIV, 13.

(3) Livio II, 13.

(4) Dionigi di Alicarnasso, *Ant.*, II, 50.

(5) Livio, I, 41.

(6) Solino, I, 24.

(7) Livio, I, 12.

intorno da acque, salvo in quella parte del lato settentrionale dove una natural propaggine del monte, la Velia cioè, lo congiungeva, come lo congiunge tuttora, con la valle tra il Palatino stesso, l'Esquilino ed il Celio, risulta, che la *porta vetus Palatii*, cioè la porta Mugonia, doveva stare sul lato del monte donde si accedeva alla Velia (1). Ma se la porta Mugonia stava in tal posto (2) e se vicinissimo ad essa stava la *summa sacra via*, bisognerà riconoscere quest'ultima nel tratto dalla via sacra che passa appunto sulla Velia, quasi rasentando il Palatino (3) e perciò vicinissimo al sito dove stava quella porta. Poichè la via raggiunge in tal posto la sua maggiore elevazione, in quel tratto però in cui secondo Festo e Varrone era nota al volgo, abbiamo in tal modo anche la dimostrazione per dir così materiale che essa proprio in quel punto prendesse il nome di *summa* (4).

---

(1) Vergilio (*Eneide*, VIII v. 318 sgg.) ricorda i pascoli, ai tempi di Evandro, là dove poi furono il foro e le Carine, posti accessibili agli abitanti del Palatino, appunto dalla Velia; Varrone (op. cit., IV, § 164), spiegando l'etimologia della parola Mugonia, ricorda il bestiame che per questa porta usciva dalla città per andare ai pascoli.

Ovidio (*Trist.*, l. III, el. 19, 20) chiama la porta Mugonia col solo nome di *porta Palatii*:

> « *inde petens dextram: Porta est, ait, ista Palatii*
> *hic Stator, hoc olim condita Roma loco est* ».

Ciò può spiegarsi sia pel fatto che, essendo la porta Mugonia la principale del Palatino (la *porta Romanula* e le *scalae Caci*, gli altri due accessi al Palatino, dovevano essere ben secondari) e perciò la porta per eccellenza, forse non aveva bisogno di un nome speciale, sia pel fatto che, essendo più antica delle altre due, ricordava quel tempo in cui per essere unica non era stato necessario di darle un nome, che servisse a farla distinguere.

(2) Da questa parte del Palatino non si son trovati avanzi delle mura, per il che non possiamo determinare il sito della porta ancora con maggiore esattezza.

(3) Che la *summa sacra via* fosse stata vicinissima al Palatino, lo prova puranco il fatto che Tacito (Annali XII, 24) ricorda il sacello dei Lari, che stava appunto in *summa sacra via*, come uno dei monumenti più vicini al pomerio di Roma quadrata.

(4) Festo (*de signif. verb., sacram viam;* vedi pure Varrone, *de ling. lat.* l. V, 8), dice, che la sacra via era nota al volgo solo nel tratto dalla *regia* alla *domus regis sacrificuli.* Ora è solo in questa porzione che la parte più alta della via è quella da noi indicata sulla Velia, perchè della intera via sacra, se questa andava dal sacello di Strenia all'arce capitolina, giusta la testimonianza di Varrone e di Festo, la parte più elevata era quella che saliva sulla vetta del Capitolino, dove era l'arce, sita presso a poco tra la odierna chiesa di S. Maria Aracoeli e il monumento di Vittorio Emanuele. Qual'era però il tratto della sacra via che montava verso l'*arx*, e quale era il suo aspetto? Tacito (*Hist.*, III, 71) parla chiaramente di tre accessi al Capitolino: del *clivus*, dell'*aditus iuxta lucum Asyli* e dei *centum gradus*. Il *clivus capitolinus*, quantunque abbia tutta l'apparenza di essere la continuazione della via sacra, pure non era tale menando esso al tempo di Giove Ottimo Massimo sul *Capitolium* propriamente detto, sulla vetta del Capitolino cioè opposta a quella sulla quale stava l'*arx*. La vera continuazione della via sacra erano invece senza dubbio i *centum gradus*, dicendo esplicitamente Tacito che per essi si ascendeva alla *Tarpeia rupes*, la rupe del Capitolino (cfr. Gatti, in *Bullett. della Commiss. Archeol. Comun.* di Roma, novembre 1892 e *Notizie* dello stesso anno e mese), sulla quale stava appunto

La *summa sacra via* fino a pochi anni fa non ci era nota che per un brutto lastricato, fatto con selci già logore, perchè rimosse da altre strade, sostituzione del lastrica-

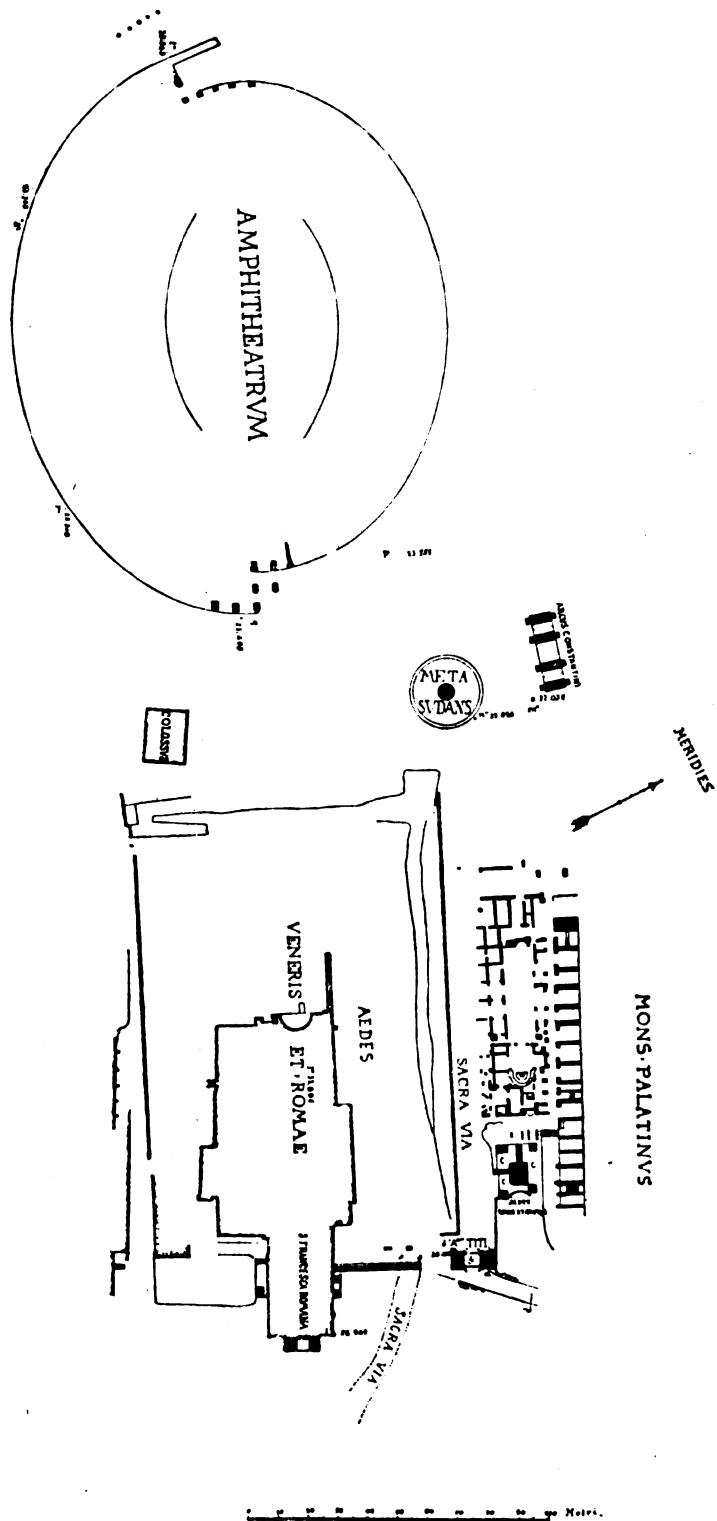



Figura 1.ª

to del tempo di Massenzio, che però indicava la configurazione e il livello che la via in parola aveva avuti in seguito alla costruzione del tempio di Venere e Roma (v. il posto di questo tempio nella figura 1) (1). Tolte via queste selci, negli scavi fatti dal ch. Boni sulla Velia, ed esplorato in parte l'angolo sud-ovest del pietrisco di fondazione del mentovato tempio e il sottosuolo intorno all' arco di Tito, è tornato a luce, a un livello inferiore a quello della via suddetta, una via più antica, notevole per il suo magnifico selciato, e che però, stando alquanto più a nord dell' altra, fu coperta dal pietrisco di fondazione del tempio di Venere a Roma (la fig. 1 mostra bene in *a—a* il punto in cui la via più antica comincia ad essere coperta dal tempio), per il che fu necessario di costruire un'altra strada, la quale si allargasse dinanzi alla facciata occidentale del tempio, formasse un gomito all'angolo sud-ovest di esso appoggiando di più verso il Palatino, e fosse interamente sollevata (questa via più recente non è indicata nella nostra pianta).

Questo rialzamento e questa nuova sistemazione della via sulla Velia a causa della costruzione del tempio di Venere e Roma, non dovè richiedere del pari il rialzamento e la nuova sistemazione della intera via sacra, cosa che invece ebbe luogo solo più tardi sotto l' imperatore Massenzio per la costruzione della sua colossale basilica, del portico di fronte a questa e del tempio rotondo di suo figlio Romolo (2). E infatti, poichè la scalea del tempio di Antonino e Faustina, tempio posteriore di certo al 141 d. C., nel quale anno morì Faustina a cui questo tempio fu dedicato — prima ancora che non lo fosse ad Antonino — (3), e quindi posteriore del pari alla costruzione del tempio di Venere e Roma — questa ebbe luogo nel 135 o nel 132 d. C. (4) — che fu causa del sollevamento della *summa sacra via*, poichè dunque la detta scalea parte da un livello che evidentemente doveva essere quello della via sacra più antica, si prova che detta via quantunque fosse stata sollevata sulla Velia per la costruzione del tempio di Venere e Roma, doveva poi rimettersi con un pendio più o meno forte col livello della via più antica. D'altra parte se la via sulla Velia non avesse subito trasformazioni per la costruzione del tempio di Venere e Roma, e fosse stata rialzata solo ai tempi di Massenzio, noi dovremmo veder partire la scalea oc-

---

l' *arx*, ora troncata e nascosta dal monumento a V. Emmanuele, fronteggiante il Nord e dominante la via Giulio Romano. Ora, se continuazione della via sacra era una scala inerpicantesi sul colle, è ben naturale che agli occhi della moltitudine questa perdesse il vero carattere di via, e che non fosse chiamata essa *sacra via summa*.

(1) V. pag. 16.

(2) Per tali lavori di Massenzio ved. *Bullett. della Commiss. Archeol. comun. di Roma*, T. XXVII, 1889, p. 256; Lanciani in Bull. cit., 1900, p. 10; Vaglieri in Bull. cit., 1903, p. 22.

Per l'aspetto che presentava la via massenziana, ora distrutta, v. Thédenat, op. cit., p. 340 e 341; vedi inoltre Lanciani, *forma urbis Romae*, tav. 29.

(3) V. Nibby, *Roma nell' anno MDCCCXXXVIII*, parte II, antica, p. 633.

(4) V. Gilbert, *Geschichte und Topographie der Stadt Rom im Altertum*, vol. III, p. 136, nota 1.

Le monete di Antonino Pio (Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain*; 2ª ediz., Parigi 1880, vol. II, nn. 698 e 1074), alcune con la iscrizione *Romae aeternae S. C.*, altre con *Veneri felici S. C.*, degli anni 139-143, e con la rappresentanza di un tempio decastilo sul rovescio, indicano che il tempio fu completamente menato a termine sotto quest' ultimo imperatore.

cidentale del mentovato tempio, dal selciato della via più antica, inoltre veder quest' ultima allargarsi dinanzi alla facciata (occidentale) del tempio, come la via più recente, e nel suo culmine poi trasportata di più verso il Palatino (1).

Il selciato della *summa sacra via* rimosso dal Boni per lo scoprimento della via più antica, non era nè quello di Adriano nè quello di Massenzio, il quale forse col rialzare e sistemare tutta intera la sacra via, dovè rinnovare puranco il selciato della via nella parte già rialzata e modificata da Adriano per la costruzione del tempio di Venere e Roma (2). E infatti, la fondazione dell'arco di Tito (fig. 1, *b*), il quale ci è pervenuto sulla via più recente (3), è venuta fuori molto logorata dalle ruote dei carri, il che dimostra, che in tempi di abbandono e di decadenza il selciato adrianeo o massenziano già era stato rimosso (4). La *summa sacra via* più antica, in uso fino alla costruzione del tempio di Venere e Roma, doveva esistere certamente al tempo di Domiziano, come provano le rovine degli *horrea piperataria*, attribuiti a questo imperatore (5), le quali ce

---

(1) Il Nibby (op. cit., parte I, antica, p. 49 sgg.) sostenne, che la via sacra dalle origini fino al tempo in cui Nerone costruì l' atrio della *domus aurea*, che si estese in quello spazio poscia occupato dal tempio di Venere e Roma, avesse seguito il tramite o solco naturale tra le falde del Palatino e dell' Esquilino, e che dal piano ove poi sorse il Colosseo, in linea quasi retta, sotto al luogo occupato poscia dal tempio di Venere e Roma e più tardi ancora della chiesa di S. Maria Nuova, sboccasse nel foro con una leggiera salita. Questa via trasformata per la costruzione dell' atrio della *domus aurea*, soltanto dopo l' abbandono di questa, sotto Vespasiano, sarebbe stata appoggiata al Palatino, e l'arco di Tito ne mostrerebbe l' andamento definitivo dal tempo di Domiziano, autore dell' arco. Io osservo, che, ove la sacra via ha seguito una volta l'andamento indicatoci dal Nibby, ciò è dovuto essere per lo meno in un tempo non posteriore a Tito Livio, e che non è possibile quindi che solo dopo l' abbandono della *domus aurea* essa si fosse avvicinata al Palatino in quel tratto in cui prendeva il nome di *summa*. E infatti, ammessa la teoria del Nibby, come mai la statua equestre di Clelia, ricordata da Plinio di fronte al tempio di Giove Statore (presso la porta Mugonia), nel vestibolo della casa di Tarquinio il Superbo, sarebbe già stata ricordata da Livio in *summa sacra via*, se ai tempi di quest'ultimo, secondo la ipotesi del Nibby, essa stava lontana da quel tempio? Che forse la mentovata statua eretta in origine sulla *summa sacra via* al posto dove ora è S. Maria Nuova e dove l'avrebbe vista Livio, spostata più tardi insieme con la via, si sarebbe trovata di fronte al tempio di Giove Statore, dove la ricorda Plinio? Ciò non è ammissibile, perchè il posto primitivo della statua dovette essere, a mio parere, appunto « *contra Iovis Statoris aedem in vestibulo Superbi domus* » come dice Plinio, stante che la guerra nella quale quella vergine romana si rese celebre fu combattuta appunto contro quel tiranno, e non senza ragione quindi si dovè scegliere il vestibolo della sua casa, per erigervi quel monumento.

(2) V. pag. 15.

(3) Per lo spostamento subito da quest' arco v. pag. 24.

(4) Altra prova è pure, che sotto la via sacra rimossa dal Boni, furono trovati due tronchi di colonne di porfido uguali a quelli della cella del tempio di Venere a Roma—ora collocati dinanzi alla basilica di Massenzio—; alcuni massi di muratura franata del VI secolo d. C.; alcune monete e stoviglie medioevali, e inoltre dei pozzi dello stesso tempo. Per tali trovamenti v. Vaglieri, in *Bull. Com.*, 1903, p. 22.

(5) Per tali *horrea* cfr. Lanciani, in Bull. cit., 1900, p. 10.

li mostrano sulla sacra via più antica e in posizione normale all' asse di essa. E se abbiamo questa prova archeologica per credere che la via senza dubbio esisteva al tempo di Domiziano, possiamo aggiungere, che essa doveva esistere per lo meno dal tempo di Vespasiano, il quale, se rifece a sue spese le vie di Roma (1) rovinate nei tempi che a lui precedettero, certamente non trascurò la via sacra, arteria principale della città, che inoltre correva vicinissimo a taluni dei più sontuosi monumenti da lui costruiti, quali il *forum* e il *templum Pacis*, il *templum Urbis*, l' *amphitheatrum*, e sulla quale lo stesso imperatore aveva trasportato il colosso di Nerone, trasformato in statua del Sole (2).

***

Determinato il sito della *summa sacra via*, e lo spostamento e il rialzamento da essa subiti per la costruzione del tempio di Venere e Roma, parrebbe, a prima vista, doversi identificare l'arco ritratto sul rilievo e indicato dalla iscrizione in quel posto, per quello di Tito, che, parimenti a un fornice solo, sorge tuttora sul punto culminante della sacra via. Nè in vero potrebbero infirmare tale ipotesi le varianti sia nella forma tettonica sia nella decorazione, che l'arco ritratto sul rilievo presenta di fronte a quello di Tito, non conoscendo noi *a priori* il grado di fedeltà col quale il nostro scultore ritrasse i vari monumenti. Senonchè noi non sappiamo, per ora, se il rilievo sia posteriore a Domiziano, autore dell' arco di Tito (3), o, dimostrato che lo sia, se sia del pari posteriore alla costruzione del tempio di Venere e Roma, essendo sulla *summa sacra via* spostata e rialzata per la edificazione di questo, che l' arco di Tito è pervenuto fino a noi. Ad evitare quindi discussioni che potrebbero tornare inutili, mettendo da parte, per ora, la questione sul monumento in parola, procediamo innanzi nella identificazione degli altri edifizi, fino a quando avremo trovato un termine cronologico pel quale saranno facilitate le ricerche sul detto arco.

***

Lo studio che abbiamo fatto per determinare la *summa sacra via* ci rende facile la identificazione dell' edifizio E, l' ultimo a destra sul rilievo.

Un tempio con l' attico decorato di due fulmini, con due aquile sul fregio, e avente una statua di Giove nel posto di onore della cella, non può avere appartenuto che a questo dio. Ora, seguendo la rappresentanza di questo tempio a quella di un arco, che l'artista stesso indica in *summa sacra via*, sapendo noi che in tal posto ci era il tempio di Giove Statore, non essendoci noto che altri templi di Giove stessero o nello stesso posto o in quei dintorni, anzi fino a grandissima distanza, possiamo affermare, e con sicurezza, che il tempio qui ritratto è appunto quello di Giove Statore, e, inoltre, che lo scultore ha rappresentato due edifizi che dovevano star vicini. Il sito di questo tempio

---

(1) Cfr. Orelli, 742; Vannucci, *Storia dell' Italia antica*, vol. IV, p. 428.

(2) Cfr. Suet. *Vesp.* 18; Plin., XXXIV, 45; Dione, LXVI, 15; Marz. I, 70, 7 sg.; Gilbert, op. cit., vol. III, p. 195.

(3) Cfr. Nibby, op. cit., p. II, p. 490.

ci è affatto noto, esistendo, tuttora notevoli avanzi del suo basamento. Stanno essi presso l'arco di Tito, a sud-est di esso (fig. 1, *c*), là dove nei tempi bassi fu costruita la torre detta volgarmente *cartularia* o *cancellaria* (1); che poi sieno quelli del tempio di Giove Statore si dimostra molto brevemente e bene per la esatta corrispondenza della loro ubicazione con quella che da alcuni passi di vari scrittori risulta per quel monumento. E infatti, il tempio cui appartengono i ruderi ricordati, oltre ad essere il solo di cui avanza traccia in *summa sacra via*, spazio in vero ristrettissimo e dove nessun altro tempio vien ricordato oltre quello di Giove Statore (2), poichè aveva inoltre la facciata sul principiare del clivo, che dalla *summma sacra via* ascendeva al Palatino per la porta Mugonia lì presso, risponde pure, e in maniera esattissima, alla ubicazione che a quel tempio assegnano:

1.° Dionigi di Alicarnasso (*Ant. rom.* II, 50): « παρὰ ταῖς καλουμέναις Μυκωνῖσι πύλαις αἳ φέρουσιν εἰς τὸ Παλάτιον ἐκ τῆς ἱερᾶς ὁδοῦ » ;

2.° Ovidio (*Trist.* I, 32 el. I, 19, 20):

« . . . . *Porta est, ait, ista Palatii,*
hic Stator, hoc olim condita Roma loco est »

---

(1) Per questa torre v. Nibby, op. cit., parte I, p. 493; Fea, *della casa aurea di Nerone*, pag. 3; Lanciani, *forma urbis Romae*, tav. 29.

(2) L'esistenza di questo tempio in *summa sacra via*, l'abbiamo provata confrontando un passo di Plinio con uno di Livio (v. pag. 12).

Anche il santuario dei Lari stava in *summa sacra via*, però esso era semplicemente un *sacellum* (*Monum. ancyr.* IV, 7; Tacit. *Ann.*, XII, 24; Solin. I, 23) e perciò non possono avere appartenuto ad esso i ruderi sopra ricordati, che invece sono evidentemente di un tempio. Il tempio dei Penati, che dal Monumento ancirano è ricordato sulla Velia — « *aedem deum Penatium in Velia* » — e sulla quale passava appunto la *summa sacra via*, stava però, secondo una testimonianza di Dionigi di Alicarnasso (I, 68), su di una scorciatoia che andava alle Carine e perciò non in *summa sacra via*.

Il Brunn (Ann. cit., p. 371 sgg.) provò che il tempio di Giove Statore stava in *summa sacra via*, e lo riconobbe senz'altro nell'edifizio del rilievo, nel quale lo abbiamo riconosciuto noi; però della ubicazione del tempio null'altro dice, tranne che doveva trovarsi all'angolo degli orti farnesiani. I veri ruderi del tempio sono da lui riferiti all' « *arcus in sacra via summa* ». Il Canina (op. cit., p. 120) riconosce in questa rappresentanza « *il portico che adornava il vestibolo di accesso al palazzo dei Cesari, come è dichiarato dal grande attico che vi è sovrapposto e dai due ordini di colonne che sono indicati nei lati, nei quali si volle evidentemente rappresentare la fabbrica a più piani che succedeva verso il Palatino, come se ne offre una distinta dimostrazione nel descrivere lo stesso palazzo imperiale nella successiva classe XV* ». Il Garrucci (op. cit., loc. cit.), ricorda semplicemente le conclusioni del Brunn, e così pure il Benndorf e lo Schoene (op. cit., p. 233).

Il Richter (op. cit., p. 425 sgg.), riconosce nell'edifizio E il tempio di Giove Statore, combatte giustamente che ruderi di questo sieno quelli scoperti nel marzo del 1867 a più che 100 metri dall'arco di Tito nell'interno del Palatino, a circa 50 metri dalla fronte del palazzo dei Flavi, e riconosciuti tali dal Rosa (*Ann. dell' Inst.*, 1865, p. 360), e pone invece il tempio in parola sul lato settentrionale della *summa sacra via*, del quale dice che nessun rudere avanza, a meno che non si vogliano riferire ad esso alcuni grandi blocchi di travertino ai due lati della *nova via*, tra' muri di mattoni.

e a quella che risulta dai seguenti due passi, il primo di Livio (I, 41) il secondo di Solino (I, 24), l'uno e l'altro parlando dell'abitazione di Tarquinio: « *habitabat enim rex ad Iovis Statoris* »; « *ad portam Mugoniam* » (1).

Il tempio di Giove Statore, costruito da M. Attilio Regolo l'anno 294 a. C., nel sito dove, secondo la tradizione, era stato consacrato da Romolo semplicemente un *fanum* (2), rimase consumato dal fuoco dell'incendio neroniano (3). Se il tempio ritratto sul rilievo sia quello di Regolo, ovvero un restauro postneroniano, si vedrà quando avremo determinato i termini cronologici del rilievo.

***

E per la mancanza di questi neppure adesso ci è dato di trattare la questione dell'« *arcus in sacra via summa* ». Invece ci si offre facile la identificazione dell'edifizio B.

Una costruzione di forma circolare, consistente in più ordini sovrapposti di arcate riccamente decorate con statue, e coronata da un portico all'interno, null'altro può essere stato se non un anfiteatro, tenuto conto però delle inesattezze e delle libertà dello scultore, tra le quali principalissime la strettezza affatto inverosimile e la pianta circolare anzichè ellittica.

Ora osservando:

1.° che non molto lontano dalla *summa sacra via*, dove stavano i due edifizi del rilievo dei quali fin qui fu parola, esisteva, come esiste tuttora, l'anfiteatro Flavio;

2.° che questo era l'unico edifizio di tal genere in quella parte di Roma;

3.° che le sue linee generalissime possono venir ricordate dall'anfiteatro rappresentato sul rilievo, tenendo conto però delle libertà e delle inesattezze dello scultore;

4.° che, quando esisteva il tempio di Giove Statore, la facciata di questo appariva, in prospettiva, allineata con la veduta dell'anfiteatro Flavio, ove però non ancora fosse stato costruito il gran tempio di Venere e Roma, che con la sua mole immensa avrebbe tolto la visuale di quell'anfiteatro,

concludiamo:

---

(1) Plutarco (Cic., 16) ricorda il tempio di Giove Statore: « ἐν ἀρχῇ τῆς ἱερᾶς ὁδοῦ, πρὸς τὸ Παλάτιον ἀνιόντων »; poichè, intanto, il principio della via sacra era alle Carine, questa testimonianza sembra stare in piena contradizione con quanto si è detto sopra. Senonchè già le parole « πρὸς τὸ Παλάτιον ἀνιόντων », che, pienamente convenendo per un tempio posto in *summa sacra via*, non avrebbero senso per un tempio sito alle Carine, ci avvertono che la cosa va intesa diversamente. Sappiamo da Festo (*de verb. signif.*, *Sacram viam*; v. p. 13, nota 4), che il volgo chiamava sacra via solamente quel tratto di essa che andava dalla *regia* alla *domus regis*. Ora, poichè la *domus regis* stava in *summa sacra via* (v. Gilbert, op. cit., vol. I, pag. 225), è molto probabile che Plutarco, essendo questo sito una delle estremità della via sacra, secondo la maniera di dire usata dal volgo, abbia indicato tal posto con le parole: « ἀρχὴ τῆς ἱερᾶς ὁδοῦ ».

La esatta descrizione dei ruderi del tempio di Giove Statore, fu fatta dal Richter (op. cit., p. 411 sg.), che però li attribuì a un tempio della Magna Mater.

(2) Cfr. Livio, X, 36 e 37.

(3) Cfr. Tacito, *Annal.* XV, 41.

1.° che l' anfiteatro ritratto sul rilievo rappresenta effettivamente l' anfiteatro Flavio (1);

2.° che l' artista ha ritratto il tempio di Giove e l' anfiteatro allineati così come essi apparivano in prospettiva con gli altri edifizi non ancora identificati, da un piano anteriore alla facciata del tempio di Giove;

3.° che il rilievo fu eseguito prima della costruzione del tempio di Venere e Roma, cosa che ebbe luogo nel 135 o nel 132 d. C. (2).

L'atrio della *domus aurea*, il quale stava nel sito poscia occupato dal tempio di Venere e Roma (3), certamente non arrivava alla grande altezza più tardi raggiunta da quel tempio, per non permettere la visuale del Colosseo da un piano di qua dalla *summa sacra via* verso il foro. Oltre di che è possibile che quell' atrio si trovasse nella valle di là dalla Velia a un livello alquanto inferiore a quello dal basamento del tempio. È probabile quindi che solo la parte alta di esso, a tutto rigore, sarebbe dovuta venir rappresentata nel rilievo e forse nascondendo la parte più bassa del Colosseo. Ma tale scrupolosità di esecuzione non poteva pretendersi dal nostro artista, il quale già ha dato esempi di poca accuratezza e altri ce ne darà ancora. Inoltre, osservo pure come non sia da escludersi la ipotesi che il limite meridionale di quell' atrio non fosse del tutto aderente alla sacra via, in modo che chi stava nel piano donde la veduta fu tolta, potesse liberamente scorgere il Colosseo o parte di questo a sinistra dell' *arcus in sacra via summa*. Tali ipotesi trovano fondamento appunto nel rilievo di cui ci occupiamo.

Gravissimo errore poi è quello di aver rappresentato il Colosseo, che si eleva nella valle tra il Palatino, il Celio e l' Esquilino, allo stesso livello della *summa sacra via*.

Il rapporto di prospettiva tra la rappresentanza del tempio di Giove e quella dell'anfiteatro Flavio vien confermato da un fatto notevolissimo. L'anfiteatro Flavio che era tante volte più grande del mentovato tempio, e sia in altezza che in larghezza, apparisce sul rilievo meno alto di quello, e con un diametro nonchè uguale alla larghezza dello stesso addirittura minore. Probabilmente l' artista ha voluto ritrarre in proporzioni maggiori il tempio, e possiamo aggiungere pure l' arco in *sacra via summa*, perchè rappresentanze del primo piano della veduta, in proporzioni minori l'anfiteatro, rappresentanza dello sfondo (4). Ciò anzi, se è vero che gli edifizi sono stati ritratti non secondo una convenzionale giusta posizione, ma allineati così come effettivamente si mostravano in prospettiva, non poteva non verificarsi, dal momento che il maggiore impiccolimento degli edifizi o di altro che nelle vedute occupa un piano lontano, già era ovvio nei rilievi elleni-

---

(1) P. E. Visconti, citato dal Braun, in *Bull.* cit., p. 98, riconosce in questo edifizio la « *Reggia, dove in tempi posteriori era una specie di arsenale il che verrebbe qui ricordato dai merli* ». Il Braun (*Bull.* cit., pag. 98 sgg.) dice: « *si direbbe il Colosseo, se non fosse piuttosto basso (non mostrando che due piani), e se la scala che vi si scorge non fosse a chiocciola* ». Pel Brunn (*Ann.* cit., p. 374 sgg.), è senz' altro il Colosseo e così pure pel Benndorf e lo Schoene. Il Garrucci (op. cit.), riconoscendo in questa rappresentanza un anfiteatro, che però non rassomiglia al Flavio, nota peraltro che « *di altro anfiteatro stabile costruito presso del Flavio non si ha memoria veruna* ».

(2) V. p. 15, nota 4.

(3) Cfr. Nibby, op. cit., parte II (antica) p. 443.

(4) V. p. 28.

stici (1) e soprattutto poi in alcuni rilievi della colonna Traiana, aventi spiccatamente carattere di veduta (2), rilievi questi ultimi non posteriori al *terminus ante quem* del nostro (3).

Il posto che sul rilievo occupa l'anfiteatro Flavio rispetto al tempio, e il suo notevole impiccolimento sono due fatti rilevantissimi che stanno in istretto rapporto, e dei quali l'uno conferma la spiegazione data all'altro. L'altezza cui giunge il Colosseo sul rilievo, su per giù uguale a quella dell' « *arcus in sacra via summa* » e a quella del tempio di Giove Statore, ben può effettivamente rispondere a un rapporto di prospettiva, mostrandosi detto anfiteatro a chi lo guarda stando verso il foro romano, di qua dall'arco di Tito, alto su per giù quanto quest'ultimo, che occupa, come presto vedremo, quasi il posto dell' « *arcus in sacra via summa* ». Affatto inverosimile è invece la larghezza, che sarebbe dovuta essere di gran lunga maggiore, e più volte quella dell'arco e del tempio. Essa dimostra nel nostro artista la più grande imperizia, o per lo meno la più grande trascuraggine. Alla obbiezione, facile a farsi, che lo scultore abbia rappresentato il Colosseo alto quanto l'arco sulla via sacra e il tempio di Giove, non allo scopo di ottenere un effetto di prospettiva, ma perchè era quella l'altezza maggiore di cui disponeva e che indistintamente ha voluto dare ai diversi edifizi ritratti, pure essendo questi di altezze differentissime, e che solo il caso abbia favorito la circostanza che il Colosseo visto a grande distanza dalla parte del foro romano, apparisca su per giù della stessa altezza di un arco in *summa sacra via*, a questa obbiezione dunque si oppongono le seguenti osservazioni :

1.° che già un'altra dimensione del Colosseo, la larghezza cioè, e per la quale non ci era nessun limite stabilito come per l'altezza, è stata ridotta, e in vero, come abbiamo già osservato, in una maniera addirittura eccessiva ;

2.° che il Colosseo apparisce completo in altezza, che anzi tra la estremità di quei pinacoli che gli fanno corona e quella superiore della superficie del marmo resta pure un po' di spazio vuoto, laddove l'arco apparisce monco nella parte superiore, e tanto che allo scultore è mancato lo spazio per rappresentarvi la quadriga trionfale, che senza dubbio coronava l'originale, la cui riproduzione perciò ove fosse stata interamente eseguita avrebbe raggiunto un'altezza di gran lunga superiore a quella del Colosseo. Altri esempi del genere proveranno appieno che lo scultore pur valendosi della intera altezza

---

(1) Vedi, p. e., in Schreiber, *Die hellenistischen Reliefbilder*, Lipsia 1893, tavv. VI[A], X[A], XXIII[A], LV[A], LXXVII[A], XCIV[A]. In questi rilievi, che gli edifizi o gli alberi o gli animali o altre figure rappresentante in proporzioni minori rispetto ad altre, occupino un piano lontano, è provato senz' altro dal complesso stesso della veduta, come per esempio dal trovarsi in parte nascoste da altre rappresentanze che evidentemente occupano dei piani anteriori, o dal sorgere su alti monti, o sulla riva opposta di un lago, di un fiume o di un tratto di mare.

(2) Mi riservo di provare, che i rilievi della colonna Traiana alcune volte soltanto hanno il carattere di vere vedute, laddove più spesso gli edifizi e le altre cose relative alla scena sono uniti tra loro convenzionalmente e subordinatamente all'azione rappresentata.

(3) La colonna Traiana è dell'anno 113 114 d. C.; v. Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, in *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, fasc. LXXXI, Parigi 1899.

del marmo nel rappresentare i vari edifizi, non pertanto ha saputo farli variare in altezza riproducendoli quali completi quali no nella parte superiore (1).

Oltre alla pianta circolare anzichè ellittica, e al troppo breve diametro, che porta di conseguenza la veduta prospettica di tre sole arcate per ogni ordine, la rappresentanza del Colosseo offre pure altre varianti, che quantunque di ordine secondario occorre tuttavia di notare:

1.° le arcate inferiori sono più alte di quelle superiori, e hanno le semicolonne posanti sopra alti zoccoli;

2.° è soppresso l'ingresso principale dalla parte del foro romano;

3.° la forma della scala che si vede in fondo al fornice medio del pianterreno non risponde al vero;

4.° l'ordine dei capitelli è arbitrario;

5.° sotto le arcate del terzo ordine son collocate delle aquile in luogo delle statue di forma umana, giusta la testimonianza delle rappresentanze del Colosseo sulle monete di Tito e di Domiziano. Tali varianti sono da addebitarsi senz' altro al capriccio dello scultore, il quale evidentemente ha voluto dare degli edifizi ritratti solamente una idea generale, riservandosi poi la più grande libertà nei particolari.

Non so se possa chiamarsi del pari una libertà l'aver rappresentato il quarto ordine del Colosseo non come lo vediamo oggi, ma a mò di un basso muro interrotto da pinacoli e attraversato da aperture rettangolari. Veramente questa passerebbe i limiti entro i quali son contenute le altre. Nè è da supporsi intanto che il Colosseo ritratto qui, anteriore al tempo di Elagabalo e di Alessando Severo che lo restaurarono in seguito all'incendio di cui fu preda ai tempi di Macrino (2), sia stato ritratto come era nella sua prima costruzione, giacchè le monete di Tito (Figura 2.ª) e di Domiziano (4) le quali sono testimonianze ufficiali, mostrano fin da allora il quarto ordine alto presso a poco come lo vediamo oggi e con la stessa forma tettonica.

Figura 2.ª (3).

---

(1) V. pag. 28.

(2) Dione, LXXVIII, 25; Lampridio, *in Heliogab.*, cap. XVII, XXIII.

(3) Sesterzio di Tito: *Imp. T. Caes. Aug. P. M. Tr. P. P. P. Cos. VIII. S. C.* Cfr. Cohen, op. cit., vol. I, Tito, n. 400.

(4) V. Cohen, op. cit., vol. I, Tito, n. 399.

Il Colosseo come ogni altro edifizio, non nacque bello e formato, e vi dovette essere un tempo in cui il quarto ordine non ancora condotto all'altezza difinitiva e spoglio della sua decorazione, dei suoi *clypea* (1), delle travi pel velario e di altre cose, doveva apparire presso a poco come un basso e disadorno muro, pure attraversato dalle grandi aperture che vediamo tuttora, e che ricorrono parimenti nella rappresentanza di quell'edifizio. Ora è possibile che lo scultore abbia ritratto l'anfiteatro Flavio in questa fase della sua costruzione, e che nel ritrarre il quarto ordine incompleto in altezza e nella decorazione, usando quelle libertà di cui già ci ha dati altri esempi, lo abbia rappresentato a quel modo che vediamo? Ma prima di rispondere a tal quesito, per economia di discussioni e di parole, occorre conoscere il *terminus post quem* del rilievo, per la qual cosa lasciamo, per ora, *sub iudice* tal questione.

Intanto per la presenza dell'anfiteatro Flavio la cui costruzione fu cominciata da Vespasiano, sappiamo che il tempio di Giove Statore ritratto sul nostro rilievo, deve essere una ricostruzione di quello edificato da M. Attilio Regolo nel 294 a. C., e che rimase consumato dallo incendio neroniano (2). Probabilmente quello che vediamo qui è una ricostruzione dei Flavi.

E ora ritorniamo all'*arcus in sacra via summa*. Poichè il rilievo è anteriore alla costruzione del tempio di Venere e Roma (3), e poichè d'altra parte, la via sulla quale stava l'arco di Tito, *come è a noi pervenuto* — senza tener conto dei rifacimenti posteriori di essa (4) — era uno spostamento e un rialzamento della *summa sacra via* più antica, avvenuto in seguito alla costruzione del mentovato tempio di Venere e Roma (5), opera dell'imperatore Adriano, dobbiamo escludere la ipotesi che l'arco da identificare sia quello di Tito *nella posizione che tuttora conserva*. La via sulla quale stava l'arco in parola sarà stata quella tornata a luce nei recenti scavi fatti sulla Velia e più giù verso il foro romano, ed esistente per lo meno, come vedemmo, fin dal tempo di Vespasiano (6), primo autore del Colosseo la cui costruzione segna per ora il *terminus post quem* del rilievo, e in uso fino a quando fu edificato il tempio di Venere e Roma, dal quale fu coperta, e la cui data di costruzione, l'anno 135 o 132 d. C. (7), segna il *terminus ante quem* del rilievo.

La *summa sacra via* più antica, come mostrano le lastre poligonali al punto in cui cominciano ad essere nascoste dagli scalini del tempio di Venere e Roma, poche altre lastre che vedonsi tuttora sotto il tempio stesso (fig. 1, *a*) là dove si è in parte tolto il pietrisco di fondazione, e come ancora meglio mostra la direzione della sottostante cloaca, passava alquanto più discosta dal tempio di Giove — di più verso il nord cioè — che non la via più recente, e in modo che un arco il quale si fosse elevato su di essa, pur mostran-

(1) V. pag. 25.
(2) V. pag. 19, nota 3.
(3) V. pag. 20.
(4) V. pag. 14 sg.
(5) V. pag. 15.
(6) V. pag. 17.
(7) V. pag. 20.

dosi, in prospettiva, allineato con la facciata di quel tempio, sarebbe apparso però allontanato alquanto dallo stesso e non attiguo come nel rilievo. Senonchè la crepidine orientale della via che scendeva dalla porta Mugonia — via coeva alla *summa sacra via* coperta dal tempio di Venere e Roma — forma presso l'arco di Tito una curva tale (fig. 1, *d*) per la quale devesi argomentare, che in quel posto, all' incontro cioè della sacra via col clivo Palatino, vi fosse stata addirittura una piccola piazza, dove sorgendo l'arco e occupando naturalmente il centro di essa ben sarà apparso allineato con la facciata del tempio di Giove e ad esso sarà stato vicino giusta la testimonianza del rilievo.

Poichè l' arco di Tito fatto costruire da Domiziano (1), è pervenuto a noi su di una via tanto posteriore a questo imperatore, giustamente argomentiamo che non è questa la posizione originale di esso, ma quella che ebbe in seguito allo spostamento e al rialzamento della *summa sacra via* più antica. Ora quale ipotesi meglio sostenibile, che l' arco di Tito in origine sia stato costruito parimenti in *summa sacra via*, che sia esso quello rappresentato sul rilievo, nella sua posizione originale cioè, e che più tardi demolito o per dir meglio smontato della sua decorazione marmorea sia stato poi riedificato sulla via nuovamente rifatta? Ove l'arco del rilievo non fosse quello di Tito, dovremmo ammettere che al punto culminante della *summa sacra via* più antica stesse un arco, quello del rilievo, che distrutto per il rialzamento della via, avesse poi ceduto il posto all' arco di Tito già esistente in altro posto e colà trasportato (2). Ma nulla ci obbliga ad ammettere una tal complicazione di cose, e tutte le probabilità stanno per farci credere che l'arco in *sacra via summa* sia appunto quello di Tito al posto dove fu la prima volta costruito (3).

Nel ritrarre quest' arco l' artista, pure introducendo delle varianti notevolissime, si è però attenuto, per dir così, a una certa verosimiglianza, servendosi di elementi che se non eran propri di questo monumento, egli bene aveva potuto vedere in edifizi del genere. Così il doppio attico, quantunque estraneo all'arco di Tito, ricorre però in più di un arco anteriore a quest' ultimo, p. es. in quello di Orange; il frontone sull' archivolto, estraneo al vero arco di Tito, ricorre parimenti nel mentovato arco di Orange, e inoltre sul così detto arco di Druso, in Roma. Non discuto poi della opportunità delle rappresentanze di Marte e della Vittoria su di una costruzione di tal genere.

La ragione che ha potuto spingere l' artista a scolpire quel simulacro di Roma sotto l' arco, pare evidentemente sia stata quella di non lasciar vuoto quel posto; però che egli abbia preferito Roma a un' altra immagine qualunque forse non è stato fortuito. Infatti, osservando che nel vero arco una Roma è scolpita sulla mensola nella chiave di volta verso il Colosseo, che Roma è quella che in uno dei due grandi rilievi laterali del fornice

---

(1) V. pag. 17, nota 3.

(2) Ciò sarebbe evidente perchè l' arco di Tito fu costruito da Domiziano, laddove la trasformazione della via avvenne sotto Adriano.

(3) Al Braun, (Bull. cit., p. 97) non sembra quest' arco essere quello di Tito. Pel Brunn (Ann. cit. p. 37 sgg.) è un giano di cui sarebbero ruderi quelli da noi creduti del tempio di Giove Statore; a tale opinione si attiene del pari il Garrucci (op. cit., loc. cit.). Riconoscono invece in esso l'arco di Tito, il Canina (op. cit., loc. cit.), e il Richter (op. cit., p. 419); restano un po' dubbiosi il Benndorf e lo Schoene (op. cit., p. 234 sg.). Nessuno però nota che l' arco di Tito allorchè fu ritratto sul rilievo, stava su di una via diversa da quella su cui è stato conservato fino a noi.

precede e guida la quadriga trionfale su cui è Tito, che la dea Roma senza dubbio avrà preso posto insieme con Tito sulla quadriga di bronzo che coronava l'arco, concludiamo, che tale ripetersi della rappresentanza di questa dea nella decorazione del vero arco, ha potuto determinare la scelta fatta dal nostro scultore. Roma era tanta parte dell'arco stesso, era direi quasi la sua abitatrice, onde l'artista non poteva fare una scelta più conveniente nel cercare un simulacro che riempisse e animasse quella parte vuota del rilievo (1).

* * *

L'arco di Tito, eretto secondo tutte le probabilità da Domiziano (2), stabilisce col periodo di tempo entro cui regnò questo imperatore, cioè dall' 81 al 96 d. C., il *terminus post quem* del rilievo di cui ci occupiamo. Per tale dato cronologico ben possiamo ritornare sulla questione circa la possibilità che l'artista abbia ritratto l'anfiteatro Flavio col quarto ordine non ancora perfettamente condotto a termine, e da noi lasciata *sub iudice*. La costruzione di questo anfiteatro si deve a Vespasiano, a Tito e in ultimo a Domiziano.

È l'anonimo pubblicato dall'Eccardo, che ricorda l'andamento della fabbrica, dicendo di Vespasiano: « *hic prior tribus gradibus amphitheatrum dedicavit* », di Tito: « *amphitheatrum a tribus gradibus patris sui, duos adiecit* », di Domiziano: « *usque ad clypea* ». Senza dubbio la parte principale dell'edifizio dovè essere costruita da Tito, se da lui fu completato il numero dei *gradus*, e se dallo stesso l'edifizio fu solennemente dedicato (3). Se è così, a Domiziano dovè rimanere ben poco da fare, quel tanto cioè, che mancando non aveva impedito che l'anfiteatro fosse stato dedicato, e che vi si fossero dati, in tale occasione, grandiosi spettacoli. L'aver detto peraltro il mentovato anonimo, parlando di quanto fece Domiziano, non *clypea* soltanto ma *usque ad clypea* — *clypea* erano quei grandi scudi circolari, che nelle monete vedonsi decorare il quarto ordine del Colosseo (Fig. 2) e propriamente gl'intercolunni di quello, alternandosi con le finestre —, indica chiaramente, che l'opera di quell'imperatore non dovè consistere solo nell'aggiunta di questi ornamenti ma puranco in qualche cosa di più importante e che risguardava la fabbrica stessa. Ora è naturale che di questa la parte ultima fu il quarto ordine, complemento del quale erano appunto i *clypea*, ultima cosa fatta da Domiziano. Ma poichè del quarto ordine già quando Tito dedicò l'anfiteatro doveva esistere almeno quella parte che era necessaria perchè fossero al completo i gradini più alti, suppongo, che la parte della fabbrica che rimase a fare a Domiziano sia stato il coronamento soltanto del colossale edifizio. Ora poichè il nostro rilievo può essere stato eseguito fin dal primo momento in cui sorse l'arco di Tito, ben può lo scultore aver veduto l'anfiteatro Flavio col quarto ordine così come lo aveva lasciato Tito e non ancora terminato da Domiziano, e averlo poi rappresentato alla sua solita maniera tutt'altro che fedele. Per tali considerazioni insomma, vista la maniera in cui il quarto ordine è rappresentato, è più facile supporre che esso sia una trasformazione fatta dallo scultore della maniera incompleta come questi lo vide,

(1) V. pag. 26, 28, 29, 31, 34.

(2) V. pag. 17, nota 3, e pag. 24.

(3) Suet. Tito, VII.

anzichè una trasformazione del quarto ordine come lo vediamo tuttora. La immagine del colossale edifizio già affatto completo su di una moneta di Tito vivente (Fig. 2), e che ricorda appunto la dedicazione di quello, non infirma la testimonianza dell'anonimo dell'Eccardo e le nostre ipotesi sulla possibilità che nel rilievo sia stato ritratto l'anfiteatro Flavio col quarto ordine non ancora interamente condotto a termine, poichè, quantunque ancora in fabbrica, ben conoscendosi però quale sarebbe stato il suo aspetto definitivo, è naturale che Tito, volendo battere una speciale moneta in occasione di quella dedicazione, abbia fatto ritrarre quel monumento così come doveva apparire affatto terminato. Senza di che v' ha pure la giusta osservazione del Nibby, che la moneta con la rappresentanza del Colosseo e ricordante Tito vivente nell'anno della dedicazione dell' anfiteatro, sia stata battuta da Domiziano dopo la morte del fratello, affine di conservare la data della dedicazione di quel monumento, fatta dallo stesso (1).

Con tali osservazioni ed ipotesi da me fatte intorno alla possibilità che il Colosseo durante il regno di Domiziano e non ancora da questo interamente terminato, avesse potuto avere il quarto ordine incompleto e in modo da averne qui una lontana idea mediante la trafila del nostro scultore così facile a trasformare ciò che vedeva, non intendo di affermare nulla, ma solo di avvertire di una tale possibilità quelli che volessero occuparsi a fondo della storia della costruzione dell' anfiteatro Flavio. Una questione così complessa e che tanti altri studi richiederebbe, non potrebbe formare appena un capitolo di questo breve lavoro.

La forma tettonica dell'edifizio C mostra che anche qui si ha da fare con una costruzione della specie degli archi. Nè certo, dopo di aver visto la dea Roma sotto l' arco di Tito, ci lasceremo impressionare e dissuadere dal simulacro della Magna Mater sotto questo monumento che, come la Roma dell' arco di Tito, sarà stato scolpito allo scopo di riempire lo spazio vuoto del fornice. È notevole in quest' arco che mentre esso è ritratto di prospetto, è poi coronato da una quadriga situata di profilo a sinistra. Tale disposizione della quadriga è senza dubbio contraria all' uso romano indicatoci dalle numerosissime rappresentanze di archi trionfali sulle monete, e sui quali la quadriga vedesi co-

---

(1) Cfr. Nibby, op. cit., parte I, p. 403. Le monete di Tito con la rappresentanza del Colosseo sono due, una dell' imperatore come vivente (V. p. 22, Fig. 2, nota 3), console per l' ottava volta (80 d. C.) insieme con Domiziano che lo fu per la settima, l' altra quella in cui l' imperatore per avere il titolo di *Divus* apparisce già morto (V. p. cit., nota 4). Il Nibby crede che entrambe sieno state battute da Domiziano poco dopo la morte di Tito, e che affine di conservare la data della dedicazione fatta dal fratello, pose, nell' una, i titoli di questo come vivente, nell' altra indicò l' apoteosi dello stesso col titolo di Divo. E ciò tanto più probabilmente in quanto che la sola moneta superstite di Domiziano con la immagine del Colosseo, mentre presenta sul rovescio qualche leggiera varietà di particolare, nel diritto dà la testa di Domiziano laureata, accompagnata dal semplice titolo di Cesare e con la data del suo settimo consolato, onde sembrasse battuta nella stessa occasione. La testa laureata mostra che egli era già imperatore.

stantemente allineata in conformità dell'asse del fornice (1). La rappresentanza di prospetto dei quattro cavalli sul primo arco a sin. (A) esclude intanto l'ipotesi che l'artista abbia preferito per la quadriga dell'arco C la posizione di profilo allo scopo di evitare le difficoltà degli scorci, ipotesi che forse a prima vista potrebbe sembrare accettabile. Ora io credo, che la costruzione C non sia un semplice arco, bensì un *giano quadrifronte*, quella specie di archi cioè a quattro facce più o meno uguali e a due fornici incrociantisi. Di questi l'uno sarebbe quello con entro il simulacro della Magna Mater, l'altro, naturalmente invisibile per la posizione in cui è ritratto il monumento, verrebbe però indicato appunto dalla quadriga di profilo a sinistra, disposta cioè in conformità dell'asse di esso. Se tale ipotesi risponde al vero, essa dovrà essere confermata dalla possibilità che al tempo in cui fu eseguito il rilievo degli Aterii, un giano cosiffatto esistesse in un posto, certo non molto lontano dalla zona nella quale esistevano gli edifizi di cui fin qui fu parola, e dal quale apparisse allineato e disposto con quelli così come nel rilievo.

Noi sappiamo che in Roma i giani quadrifronti solevano costruirsi, come già i *tetrapyla* nelle città ellenistiche, nei siti dove più vie, incontrandosi, formavano dei crocicchi (2). Ora un ben noto crocicchio era quello — tuttora esistente — ad occidente del Colosseo, dove s'incontravano i due tratti della sacra via, quello cioè scendente giù dalla Velia verso il Colosseo e l'altro che dal Colosseo andava al sacello di Strenia verso le Carine, con la via tra il Colosseo ed il Celio e quella tra il Celio ed il Palatino (ved. fig. 1). Al centro, presso a poco, di questo crocicchio (3) oggi esistono la meta sudante e l'arco di Costantino; al tempo entro cui cadono i termini cronologici del rilievo, solamente la meta sudante, e nulla infirma la ipotesi che un giano quadrifronte stesse più o meno al centro di questa piazza, occupando per esempio il posto dove più tardi sorse l'arco di Costantino. Ma un giano in tal sito sarebbe apparso a chi fosse stato di qua dalla *summa sacra via* verso il foro romano, e avendo dinanzi a sè sulla destra, l'arco di Tito, prospetticamente allineato tra questo (4) e il Colosseo, nè più nè meno come il supposto giano del rilievo, dunque la spiegazione da noi data all'edifizio C viene affatto confermata da queste circostanze di fatto. Preferisco poi di supporre che il giano abbia occupato proprio il posto dove più tardi sorse l'arco di Costantino e non un altro di quella larga piazza, e dal quale parimenti

---

(1) Una sola eccezione la vediamo nella rappresentanza, ricorrente parimenti su di una moneta (v. Cohen, op. cit., vol. I, *Octave Auguste*, n. 231), di un arco di Augusto, costruito su di un ponte, e dove però la anormale posizione della quadriga può venire giustificata dal fatto, che, essendo l'arco a due fornici soli e gemelli, mancando cioè un fornice principale nella direzione del cui asse poteva situarsi la quadriga, si è preferito di dare a quest'ultima la posizione di profilo. Ma non è questo il caso dell'arco C del nostro rilievo.

(2) V. Nibby, op. cit., vol. I, p. 438, vol. II, p. 132; Paul Graef, in *Denkmäler des klassischen Altertums* di Baumeister, artic. *Triumphbögen*, III Band, p. 1871.

(3) Non essendo un crocicchio interamente regolare, non possiamo cercare un centro affatto geometrico.

(4) L'arco di Costantino, che avrebbe potuto occupare il posto del nostro giano, apparisce appunto allineato—a chi lo guarda dal detto posto—tra il Colosseo e l'arco di Tito come è pervenuto a noi, e che non varia molto dalla posizione che occupava al tempo in cui fu fatto il rilievo degli Aterii.

si sarebbe potuto vedere allineato tra il Colosseo e l' arco di Tito dal sito donde fu tolta la veduta, perchè la costruzione dell' arco di Costantino facilmente fu appunto essa causa della demolizione del giano, e ci spiega perchè nulla avanzi di quel monumento pure essendo sorto in quella parte di Roma, dove per mancanza di costruzioni medioevali e moderne gli antichi monumenti sono stati relativamente ben conservati.

Il giano si trovava allo stesso livello dell' anfiteatro Flavio, che quindi apparisca parimenti così nel rilievo sta bene; grave errore è invece quello di aver situato tutti e due questi monumenti alla stessa altezza dell' arco di Tito e del tempio di Giove Statore.

La figura del giano paragonata a quella dell'arco di Tito, di cui ci sono note le dimensioni, apparisce piccolissima, nè sembrandomi verosimile che un tal monumento avesse avuto dimensioni così piccole, credo che esso, come edifizio dello sfondo, sia stato ritratto in una scala minore di quella con la quale è stato riprodotto l' arco di Tito; cosa che mentre conferma la spiegazione da me data alle minori dimensioni della rappresentanza del Colosseo (1), viene a sua volta da quella avvalorata. Il giano, date le dimensioni con le quali è rappresentato, mostra la quadriga trionfale, il trionfatore, la Vittoria e il trofeo, dai quali è sormontato, laddove nell' arco di Tito per le maggiori proporzioni e quindi per la maggiore altezza, nulla vediamo del suo coronamento. Da ciò risulta che l'artista, pur valendosi dell'intera altezza del marmo, non rappresentando però i diversi edifizi ugualmente completi nella parte superiore, ha saputo farli variare in altezza secondo il piano da ciascuno di essi occupato nella veduta (2). L'effetto di lontananza è ottenuto pure per mezzo della minore sporgenza di questa rappresentanza rispetto a quella degli altri edifizi. Nè ciò reca sorpresa essendo la diminuzione di aggetto, affine di ottenere un effetto di lontananza, un effetto di prospettiva, comunissima nei rilievi pittoreschi ellenistici, dove anzi si hanno delle gradazioni che vanno dal tutto tondo alla sfumatura, condotte con un' arte e una finezza di cui non è il caso di parlare nel nostro rilievo (3). Le due costruzioni in parte nascoste dal tempio di Giove Statore, perciò senza dubbio appartenenti a un piano posteriore, sono rappresentate appunto con aggetto minore. La rappresentanza del Colosseo eseguita con forte sporgenza, pure occupando questo edifizio addirittura il posto più lontano nella veduta, non infirma le nostre osservazioni sulla tenue sporgenza della figura del giano. Per mostrare la forma circolare dell'edifizio, allo scultore riuscì più facile di accompagnare con un po' di curva effettiva la sua rappresentanza, e quindi sporgere nella parte centrale di questa, anzichè valersi di effetti di ombre e di linee, cioè dei soli mezzi della prospettiva, certamente più difficili. Ciò peraltro mostra una grande imperizia dell' artista, ricorrendo sopra alcuni rilievi della colonna Traiana, non di molto posteriore al *terminus ante quem* della nostra scultura, delle rappresentanze di edifizi semicircolari, come alcuni teatri, e nelle quali la forma curva è ottenuta esclusivamente con effetti prospettici senza ricorrere a un aggetto maggiore (4).

La Magna Mater che siede in trono con l' ara dinanzi sotto il fornice visibile del

---

(1) V. p. 20 sg.
(2) V. p. 21 sg.
(3) V. Courbaud., op. cit., p. 273 sg.
(4) V., p. es., Cichorius, *die Trajanssäule*, vol. II, tav. 61.

giano, probabilmente non è stata scelta a capriccio, ma avrà avuta una relazione col giano stesso, come vedemmo che l'avea la Roma con l'arco di Tito (1); relazione però che a noi sfugge non esistendo più il giano, nè sapendo nulla di esso (2). Poichè questo monumento sorse in quella zona di Roma, che già occupata dai giardini di Nerone, fu poi a preferenza di ogni altra trasformata e abbellita dai Flavii, è molto ben fondata la ipotesi che esso sia stato eretto da Domiziano, il quale, come dice Svetonio, « *ianos arcusque cum quadrigis et insignibus triumphorum per regiones urbis tantos ac tot extruxit, ut cuidam graece inscriptum sit:* APKEI » (3). La meta sudante, cioè la monumentale fontana di cui avanzano tuttora cospicui ruderi, e che decorava parimenti quel crocicchio tra la sacra via e il Colosseo, pare che sia anch' essa opera di Domiziano.

***

Visto oramai,

1.° che i quattro edifizi di cui fin qui fu parola, sono stati ritratti allineati e disposti a quel modo come apparivano in prospettiva l' uno dopo l' altro;

2.° che i due più vicini al punto donde la veduta fu tolta sono stati riprodotti in una scala maggiore che non i due edifizi dello sfondo;

3.° che uno di questi ultimi, cioè il giano, è stato eseguito con aggetto minore di

---

(1) V. p. 24 sg.

(2) P. E. Visconti (l. c.), parlando di questo monumento, dice: « *Vien dopo, per quanto mi sembra, il profilo dell' arco già accennato* (evidentemente allude all' *arcus ad Isis*), *e nel fornice d'esso sta la statua d'Iside* ». Il Braun (*Bull. cit.* p. 98) lo chiama arco trionfale « *con entro probabilmente una Giunone* »; nulla dice della sua ubicazione. Il Brunn (Ann. cit., p. 374) sarebbe pronto a cercare questo edifizio, accanto all'arco in *sacra via summa* — di cui sarebbero avanzi secondo lui, quelli del tempio di Giove Statore; v. p. 373 —, essendo però tutti quei ruderi là appresso, *di una architettura per niente rimarchevole*, egli dice che si può cercare al più questo edifizio, al punto dove finisce la fila di botteghe che vanno dalla *summa sacra via* alla *meta sudans*, all' angolo di fronte a quest' ultima dove « *furono scoperte una volta varie mura di fattura alquanto più nobile, come si vede indicato nella pianta grande di Roma del Signor Comm. Canina* ». Resta incerto *sul nome e sulla storia* di questo monumento. « *Per la statua posta all'interno* lo crede un *sacello di Cibele,... e per la tensa trionfale ed i trofei sulla cima dedicato da qualche imperatore vittorioso* ». Per il Canina (op. cit., l. cit.) poi l' edfizio in parola è l' arco di Costantino veduto di fianco, « *che infatti scendendo dalla via sacra verso l'anfiteatro Flavio si presenta di fianco, come è nella scultura dichiarato dalla quadriga posta sopra di esso* ». Il Garrucci (op. cit. l. cit.), riconosce parimenti in questa rappresentanza un arco veduto di fianco, ma senza determinarlo. Il Benndorf e lo Schoene (op. cit. p. 235), pare propendano a vedere un arco, i cui ruderi sarebbero quelli da noi riferiti al tempio di Giove Statore. Questi stessi ruderi sono invece pel Richter, quelli del tempio della Magna Mater, e C rappresenterebbe abbreviatamente un portico che stava sulla sacra via a sud del mentovato tempio, e che permetterebbe di vedere, per una libertà usata dall' artista, la statua della Magna Mater adorata in quello, di prospetto anzichè di profilo.

(3) Suet. *Domit.*, XIII.

quello delle rappresentanze del primo piano, e che ciò solo per difficoltà tecniche e inabilità dello scultore non si è verificato del pari nella rappresentanza dell' altro,

concludiamo:

che l' arco detto sul rilievo « *ad Isis* », ritratto, in prospettiva, a sin. del Colosseo, in proporzioni e con aggetto non diversi da quelli in cui appariscono l'arco di Tito e il tempio di Giove Statore, edifizi del primo piano della veduta, ritragga un arco, che, pur mostrandosi allineato, in prospettiva, col Colosseo, stava però più o meno nello stesso piano dell'arco di Tito e del mentovato tempio di Giove. L' « *arcus ad Isis* » perciò sarà stato probabilmente anch'esso sulla Velia come quello di Tito, al quale avrà potuto fare riscontro dal lato dell' Esquilino (1).

Di un tale arco però non esistono nè avanzi nè testimonianze scritte, e lo stesso dicasi di un santuario d' Iside presso cui esso stava, come viene indicato dalla iscrizione. Tutto ciò però non infirma la testimonianza del rilievo. Quella parte di Roma dove noi poniamo l'arco, fu interamente sconvolta per la costruzione del gran tempio di Venere e Roma, che segna appunto il *terminus ante quem* del rilievo (2), onde non era possibile trovar tracce di quei due monumenti, salvo forse il caso che si fossero fatti dei saggi nel pietrisco di fondazione del tempio. Oltre di che sappiamo pure che la stessa regione fu per ben tre volte teatro di terribile incendio, cioè nell'anno 191 d. C. poco prima della morte di Commodo (3), nel 283 regnante Carino, e nel 307 sotto Massenzio, per la qual cosa questo imperatore dovè rifare quasi interamente il tempio di Venere e Roma (4). Anche la costruzione della colossale basilica di Massenzio potè apportare dei cambiamenti in quella regione dove sorse il nostro arco ed il santuario d'Iside. Qual meraviglia poi che nessuno scrittore ricordi queste due costruzioni? Oltre di che vien poi affatto giustificato l' omis-

---

(1) Il Braun (Bull. cit., p. 88) nulla dice della ubicazione di quest' arco. Il Brunn (Ann. cit., p. 376 sgg.) pare che lo situi in maniera assai incerta e indeterminata nelle vicinanze del Colosseo, o forse meglio tra quest' ultimo e la odierna chiesa dei Ss. Quattro Coronati, dove prova che esisteva un santuario di Minerva e probabilmente anche uno d' Iside, che quindi spiegherebbe la iscrizione dell' arco. Nel rilievo, secondo lo stesso Brunn, sarebbe « *rappresentato l'andamento della via sacra nella prima sua metà, che percorreva dal sacello di Strenia, non lontano dal Minervio secondo Varrone* (l. l. V, 47), *fino ai contorni dell' arco di Tito* ». Pel Canina (op. cit., p. 121) l' « *arcus ad Isis* » è la *porta querquetulana* della cinta serviana, perciochè in tale luogo si aveva accesso precisamente alla terza regione, distinta col nome d' Iside e Serapide. Gli alberi sull' arco alluderebbero al bosco di querce che dava nome alla porta. Questa poi sarebbe stata rappresentata per indicare la porta di Roma dalla quale uscì la pompa funebre dell' Aterio o dell' Ateria, abitante nei dintorni del tempio di Giove Statore. Il Garrucci pare si attenga alla opinione del Brunn, e così pure il Benndorf e lo Schoene.

Il Lafaye (op. cit. p. 204 sgg.) pone quest' arco sulla via sacra, e pare nel crocicchio formato da detta via col *Caput Africae* (secondo l'opinione del Canina, via perpendicolare alla prima) presso le terme di Tito; il tempio d' Iside presso cui è ricordato, sarebbe quello scoperto dietro Ss. Pietro e Marcellino e che dava nome alla terza regione di Roma.

(2) V. p. 20.

(3) Cfr. Galeno, della composiz. dei Med. I, 1; Dione LXXII, 28; Erodiano I.

(4) Cfr. l' Anonimo dell' Eccardo; Aurelio Vittore, *de Caesaribus*, CXL.

sione di tali due monumenti negli antichi scritti di topografia romana (Regionarii, Notitia, Curiosum, Itinerari, Mirabilia etc.), essendo quelli già stati distrutti al tempo in cui questi cominciarono a venir fuori. Che se poi l' arco invece di essere addirittura demolito per i mutamenti avvenuti in quel posto, fosse stato soltanto spostato come quello di Tito, neppure in tal caso il silenzio dei regionari, varrebbe a infirmarne la esistenza in quei dintorni, non essendo il primo caso di una tale omissione (1).

Un santuario d' Iside in Roma, quello a cui allude la iscrizione dell' arco, non reca variante ai limiti cronologici già assegnati al rilievo. Siamo anzi al tempo in cui il culto delle divinità alessandrine, già definitivamente accettato e riconosciuto dallo stato fin dall'epoca di Nerone (2), era in pienissimo vigore. Sotto Nerone, in Roma, i templi delle divinità alessandrine dovettero venire solennemente consacrati e nuovi se ne dovettero costruire (3); fu sotto di lui che le feste egiziane potettero venire pubblicamente celebrate, e le loro date inscritte nel calendario romano (4). Ottone vestito da sacerdote d' Iside, aveva celebrato più volte in pubblico le cerimonie della dea (5). Vedremo tra poco quanto le fossero devoti Vespasiano e Tito (6). Domiziano poi, col quale comincia il tempo entro cui fu eseguito il nostro rilievo, doveva ad Iside la sua vita, per esser potuto fuggire giovanetto di diciassette anni dal Campidoglio in fiamme e preda dei Vitelliani, travestito da sacerdote isiaco. Divenuto imperatore, egli non dimenticò che doveva la sua vita ad Iside (7). L' Iseo campense, distrutto da un incendio che nell' 80 d. C. mandò a male parte del campo Marzio, fu da lui riedificato e consacrato. Di Adriano, in ultimo, sotto il cui regno si chiude il periodo di tempo nel quale potè essere eseguito il rilievo, sappiamo che aveva fatto collocare nel Canopo della sua villa tiburtina le immagini delle divinità egiziane (8).

***

Dopo ciò che si è detto circa la Roma posta arbitrariamente dallo scultore sotto l'arco di Tito e la Cibele sotto il giano, non occorrerebbe invero di far rilevare come anche qui i tre simulacri sotto i fornici dell'arco in parola sono una libertà dello scultore, e che perciò non alterano con la loro presenza il carattere del monumento (9). I cavalli indicanti la quadriga trionfale che coronava l' arco, non eseguita per mancanza di spazio, i prigionieri legati alle palme, il trofeo, gli scudi provano senz' altro, che quest' arco fu eretto

---

(1) V. Lafaye, op. cit., p. 103 e 216.

(2) Cfr. Lucano VIII, 831; IX, 157; Lafaye, op. cit., p. 59. Il Mommsen (C. I. L., I, p. 406, col. I) crede che il culto delle divinità alessandrine fosse stato riconosciuto già sotto Caligola; v. pure Lafaye, op. cit., p. 58.

(3) V. Lafaye, op. cit., p. 59 e cap. II.

(4) V. Mommsen, C. I. L., I p. 406, col. I; Lafaye, op. cit., p. 59.

(5) Suet., *Otho*, 12; Lafaye, op. cit., p. 59 seg.

(6) V. p. 36.

(7) Suet. *Domit.* I, Tacit. *Histor.*, III, 74; Lafaye, op. cit., p. 60.

(8) V. Lafaye, op. cit., p. 62.

(9) V. p. 24, 25, 26, 28, 29.

per ricordare una segnalata vittoria. Le scuri, i *simpula*, i coltelli, i litui, le patere, che insieme con gli scudi ornano il fregio, alludono al sacrifizio di ringraziamento agli dei per la vittoria riportata. Ci è però una terza categoria di elementi decorativi la cui spiegazione non è parimenti facile, parlo del candelabro (1) con gli sparvieri (2) ai lati, e della cista mistica col serpente uscente fuori da essa. Gli sparvieri, come è ben noto, sono simboli delle divinità di Alessandria (3), ond'è che senza dubbio il candelabro da essi per dir così custodito, è quello del culto d' Iside (4), e la cista mistica che fa riscontro a questo gruppo sulla parte sin. dell'arco, non è nè quella di Dioniso nè quella di Demeter, bene invece la cista usata nelle cerimonie del culto di quella stessa dea (5). Questa relazione dell'arco con le divinità alessandrine non si arresta alla sola decorazione: essa viene fortemente riconfermata dalla natura delle due statue che trovan posto sotto i fornici minori di esso, e delle quali, per essere solamente abbozzate, ci astenemmo dal dare una spiegazione nella descrizione del rilievo. Il *kalathos* sulla testa della figura di sin., fa pensare senz'altro a Serapide, di cui è segno distintivo (6): la figura di destra, ha tanto nell'insieme che giustifica pienamente l'ipotesi che essa rappresenti un'Iside. E infatti l'oggetto di forma allungata, che stringe con la destra, ben sembra l' abbozzo del sistro, uno degli attributi caratteristici di quella dea (7), e che essa spessissimo suole stringere con la destra elevata; che se il braccio qui apparisce aderente al petto e non portato alquanto innanzi come per lo più vedesi nelle statue (l' artista intendeva porre delle statue sotto i fornici dell' arco), è una variante di lieve momento senza dubbio introdotta allo scopo

---

(1) V. Lafaye, op. cit., p. 205. Il Braun, in Bull. cit., p. 98, dice che è « *un simbolo per ora indefinibile* ».

(2) V. *Bull. commiss. arch. comun. di Roma*, 1876, Tav. X, IV, n. 4, e p. 94; Lafaye, op. cit., p. 205. Pel Braun (op. cit. p. 98) sono probabilmente due colombe; il Brunn (Ann. cit. p. 383) li chiama due uccelli rassomiglianti a pappagalli.

(3) V. Lafaye, op. cit., p. 222, 247, 260, 283 n. 69, 299 n. 117, 300.

(4) Per l' uso del candelabro nel culto d' Iside v. Lafaye, op. cit., pag. 176, 188, 193 e 205.

(5) Per l' uso della *cista* (κίστη) nei misteri di Dioniso, di Demeter e di Iside cfr. l' articolo di Fr. Lenormant nel *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* di Daremberg e Saglio, vol. I, p. 1205 e sgg.; Lafaye, op. cit., p. 123, 142, 240 e nn. 103, 108 del catalogo; Drexler, art. *Isis* in Roscher, *Lexikon der griech. und röm, Mythol.* II, 1, col. 446.

(6) V. Lafaye, op. cit., p. 249 sg.

Le statue di Serapide stante sono rarissime, e, forse, ne offre il tipo solo una statuetta in bronzo di Firenze—v. Laf., op. cit., p. 251, e Clarac, *Mus. de sculpt.* pl. 399 n. 673—la quale però ha il braccio destro elevato, che, al contrario, nella nostra figura *sembra* ripiegato sul petto. Quel po' di marmo informe che in questa vedesi sporgere nella parte inferiore, poteva esser destinato alla rappresentanza di Cerbero, che ricorre ai piedi di Serapide, parimenti stante, su talune gemme: v. Lafaye, op. cit., nn. 243, 172 (176) del catalogo. Il tipo di Serapide assiso in trono, ovvio nelle statue, veniva qui scartato a causa della forma stretta e allungata del fornice, oltre di che lo scultore dovè preferire il tipo stante pure per fare riscontro alla figura d'Iside in piedi sotto il fornice destro.

(7) V. Lafaye, op. cit., p. 254.

di evitare una maggiore difficoltà tecnica (1). La prominenza sul capo può essere l'abbozzo di uno dei simboli che Iside suole portare sulla fronte, come il fior di loto, la mezza luna o l'intero disco lunare (2); la grossezza che vediamo obliquamente sul ventre probabilmente era destinata a rappresentare l' inviluppo di pieghe, che il manto portato innanzi da destra a sinistra, dopo di aver coperto la parte posteriore del corpo, suole formare sul basso ventre in alcune statue di questa dea (3). Le gambe lievemente accennate provano, che ove la figura fosse stata terminata, il vestito ed il manto sarebbero apparsi strettamente aderenti ad esse, come il peplo della Minerva sotto il fornice centrale. L' essere comunissima l' associazione di Iside con Serapide (4) nei monumenti figurati, fa sì che la determinazione dell'una fa quasi da controllo a quella dell' altra rappresentanza e viceversa (5).

L' ipotesi che prima di ogni altra nasce spontanea, si è che i simboli isiaci decoranti l'arco, e così pure le statue d'Iside e di Serapide arbitrariamente collocate sotto i fornici minori, sieno una libertà dello scultore dovuta però all'azione del santuario d'Iside presso del quale l'arco sorgeva. Senonchè a prescindere dal fatto, che questa sarebbe una troppo facile spiegazione, e non accettabile ove prima non fosse stata provata del tutto inverosimile una tale decorazione sul vero arco di cui qui abbiamo la riproduzione, tale ipotesi mi pare senz' altro infirmata dal fatto che l' *arcus in sacra via summa* del rilievo, e

---

(1) Nelle statue d' Iside pervenute a noi, il braccio e la mano destra sono, invero, quasi sempre di restauro; ad ogni modo che detta mano stringesse il sistro risulta evidente dal confronto con le rappresentanze della stessa dea sopra alcuni rilievi, gemme e monete. In una statua di basalte conservata nel Louvre—v. Clarac, *Mus. de Sculpt.*, pl. 306 n. 2574—il braccio destro piegato al gomito e portato innanzi, stringe un cilindro dorato, che senza dubbio era il manico del sistro. V. Lafaye, op. cit., n. 62 del catalogo.

(2) Più probabile è che sia il fiore di loto, il quale più spesso sta sul capo della dea, e molte volte isolato, laddove gli altri simboli ricorrono quasi sempre associati tra loro e con delle complicazioni, che qui, data la maniera sommaria di rappresentare ogni cosa, sarebbe poco verosimile di supporre. Peraltro non sarei alieno dal credere che le due linee alquanto curve e leggermente rilevate, che vedonsi ai lati della prominenza sul capo della nostra Iside (si vede bene solo quella a sin., essendo l'altra, ordinariamente, per il modo come è situato il rilievo, nascosta dall' ombra), sieno l' abbozzo dei serpenti che spesso vedonsi sulla fronte della dea associati ad altri simboli. La disposizione dei serpenti nella nostra figura ricorderebbe quella che essi hanno in un busto marmoreo d'Iside del Museo Vaticano (v. Visconti, M. P. Cl., t. VI, p. 108, tav. XVI, 1), dove però in mezzo ai serpenti evvi prominente il disco lunare.

(3) Vedi Clarac-Reinach, *Mus. de sculpt.* tav. 986, nn. 2571, 2572; tav. 987, n. 2576; tav. 988 n. 2574; tav. 990 n. 2588.

(4) Leggi il catalogo nell'op. cit. del Lafaye.

(5) Il Braun (op. cit., p. 98) parlando di queste due figure, dice, che « *appariscono esseri che sembrano ricordare i cosiddetti Eoni avviticchiati da serpenti, che oggi vogliono riferirsi al culto di Mitra* ». Il Brunn (op. cit., p. 382), riconoscendo che queste due figure « *non sono nemmeno finite, non osa perciò nessuna congliiettura sul loro significato. Solamente crede poter affermare, che non sono quegli Eoni del culto di Mitra, pe' quali furon presi nel primo ragguaglio dato dall' Instituto* ». Il Lafaye (op. cit. p. 205) propende a riconoscere un Eone nella figura di destra, e vede senz' altro Iside in quella di sinistra.

del quale conosciamo il posto, pure stando vicinissimo, anzi essendo addirittura contiguo ad un tempio, a quello cioè di Giove Statore—il quale per di più vien pure rappresentato nel rilievo —, con tutto ciò non ha subito per nulla l'azione di quello, nè nella sua decorazione nè nella scelta del simulacro divino—e in questo che non era vero elemento costitutivo dell'arco si sarebbe potuto meglio ancora verificare tale azione—collocato sotto il suo fornice. Lo scultore se pure ha usato qualche libertà nella decorazione, si è però attenuto a una certa verisimiglianza —come già vedemmo nella tettonica—, nulla introducendo che non potesse convenire a un arco trionfale; così si dica del Marte e della Vittoria scolpiti sugli specchietti in fondo ai due intercolunni, così degli scudi, delle palme, delle corone. Gli uccelli ricorrenti tra gli elementi decorativi, non si riferiscono in generale a nessuna determinata divinità: l'aquila, sulla parte rientrante destra dell'attico inferiore, sarebbe troppo poca cosa per provare da sola l'azione del tempio di Giove, oltre di che essa forma un elemento decorativo pel quale il nostro artista aveva decisamente predilezione, avendo collocato arbitrariamente, come osservammo (1), dei simulacri di aquile sotto le arcate del terzo ordine dell'anfiteatro Flavio, le quali, al contrario, erano decorate, giusta la testimonianza delle monete (2), con statue di forma umana. È molto probabile quindi che neppure l'*arcus ad Isis* abbia subito l'azione del vicino santuario, e che la sua decorazione se non propria come quella che lo scultore ci mostra, era però tale da dover ricordare in un modo o in un altro le divinità di Alessandria. Ciò ammesso nella decorazione dell'arco vero, verrebbero poi del pari spiegati i simulacri di Iside e di Serapide, che, come la Roma sotto l'arco di Tito, sarebbero dovuti all'azione degli elementi decorativi dell'arco stesso, vale a dire ai simulacri delle divinità alessandrine o per lo meno ai simboli di queste ricorrenti sull'arco. Se un rapporto ci è stato tra l'arco e il santuario d'Iside, cui allude la iscrizione, questo già doveva esistere tra il vero santuario e l'arco, non fu l'artista che volle vederlo. La Minerva messa al centro, ove non abbia anch'essa una relazione col monumento, e che a noi sfugge, può però bene essere stata scelta per fare riscontro alla Roma, l'altra dea guerriera, assisa sotto l'arco di Tito; scelta dal resto, alla quale non si opponeva la presenza d'Iside e di Serapide, non mancando qualche monumento figurato in cui con Iside e Serapide trovasi associata Minerva, occupante per di più appunto il posto centrale (3).

---

(1) V. pag. 22.

(2) V. figura 2.

(3) Su di una gemma — v. Montfaucon, *Antiq. expl.*, t. II, tav. XLII, p. 155, n. 2; cat. del Lafaye, n. 172—vedesi Serapide in piedi con *himation*, avente lo scettro nella sin. e Cerbero ai piedi; dietro di lui Minerva galeata con scudo e lancia; dinanzi Iside con sistro e situla. Sopra un diaspro è rappresentato un naviglio sulla cui prua v'ha Isis-Pharia, con *kalathos* in testa, lungo velo e con le braccia protese avanti; in mezzo evvi Serapide assiso in trono, con l'aquila ai piedi; in poppa la Fortuna col *kalathos* in testa e avente nella sin. un cornucopia, nella dr. un timone: nel campo tra Iside e Serapide una testa di Minerva — Cfr. Gori, *Mus. Fior.*, t. I, tav. LVII, n. VI; cat. del Lafaye, n. 171. Secondo il Benndorf e lo Schöne (op. cit., p. 461) le divinità sotto i tre archi rappresentati sul nostro rilievo, sono quelle che avevano i loro santuari in immediata vicinanza della sacra via. Esse hanno preso posto lì sotto come spettatrici della pompa funebre degli Aterii. Osservano che per le tre statue principali questo principio trova adattabilità. Roma sotto l'arco D ricorda il tempio di Venere Roma; la Minerva sotto il fornice cen-

***

Poco prima del tempo entro cui venne eseguito il nostro rilievo, Roma aveva riportata una delle sue più grandi vittorie, alla quale avea seguito uno dei più grandi trionfi, che nella città eterna ebbero mai luogo: la vittoria e il trionfo di Vespasiano e di Tito sulla Giudea. La guerra giudaica fu cominciata da Vespasiano, il quale mosse a quell' impresa col figlio Tito. Vespasiano condusse innanzi da prode la difficile guerra vincendo eserciti ed espugnando città, ed esponendosi a rischi pei quali egli stesso rimase ferito; nè gli restava per terminare la impresa che prendere Gerusalemme e tre altre fortezze (1), allorchè, sopraggiunti gli avvenimenti che dovevano portarlo al trono, e a questo pervenuto, fu costretto ad affidare al figlio Tito la continuazione della guerra, con la espugnazione di Gerusalemme (2). Il padre ed il figlio menarono poi in Roma un solo e comune trionfo della vinta Giudea e di Gerusalemme distrutta, e nella pompa trionfale si videro tanto l' uno che l' altro sopra uno splendido carro con Domiziano dappresso su di un destriero (3). Di tale trionfo v' ha un superbo ricordo monumentale: l'arco tuttora sorgente in *summa sacra via*, e che abbiamo visto riprodotto nel nostro rilievo. Vedendo però che quest' arco è dedicato *esclusivamente* a Tito, come risulta sia dalla iscrizione (4), sia dal contenuto delle rappresentanze dei suoi rilievi, e sapendo noi, d' altra parte, che e i pericoli della guerra, e l'abilità nel condurla e la vittoria e il trionfo furono così di Vespasiano come del figlio, nasce spontanea l' ipotesi che un altro arco fosse stato eretto in Roma e dedicato al solo Vespasiano, come quello conservato fino a noi lo era esclusivamente a Tito.

Ammessa tale probabile ipotesi, e considerando,

1.° che l' « *arcus ad Isis* » stava vicinissimo all' arco di Tito, al quale molto probabilmente faceva riscontro dal canto dell' Esquilino (1), e stando sulla Velia stessa come quello;

---

trale dell' « *arcus ad Isis* » un Minervium che il Brunn colloca appunto al posto dove con verisimiglianza crede che sia stato l'arco. Se la figura sotto il fornice sin. dello stesso monumento è un Eone, esso può alludere a un Mitreo a cui forse si riferisce il trovamento di un rilievo mitriaco presso S. Clemente. La figura di destra, che probabilmente rappresenta un' Iside, ricorda un santuario della stessa dea in questa parte della via sacra, come ha dimostrato il Brunn. La Vittoria scolpita sull'arco D potrebbe avere relazione con un santuario della stessa *sub Velia*, se non fosse più verosimile che serve a fare riscontro a Marte scolpito a sinistra. Nessuna notizia poi di un santuario di questo dio presso la *summa sacra via*. Incerta sarebbe la relazione della Magna Mater con l' edifizio C, perchè il tempio di questa non stava sul lato del Palatino corrispondente a questa parte, ma probabilmente nella regione XI, sull'Aventino. Potrebbe ad ogni modo la scala dinanzi alla dea indicare che il tempio stava in alto. V. pure Helbig, op. cit., p. 461.

(1) Giuseppe Flavio, *de bell. iud.* III, 7, 10, IV, 1, 2, 8, 9, V, 9; Suetonio, *Vespas.*, 4.

(2) Tacito, *Hist.*, IV, 51, 52, 81, 82; Dione Cassio, LXVI, 8; Suetonio, *Vespas.* 7; Giuseppe Flavio, op. cit., VII, 4, 5.

(3) Giuseppe Flavio, op. cit., VII, 5.

(4) Essa è la seguente: *Senatus populusque romanus Divo Tito Divi Vespasiani F. Vespasiano Augusto*; cfr. Corpus I. L., VI, 945.

2.° che l' « *arcus ad Isis* » come quello di Tito, stava al centro di quella parte di Roma dove sorsero i principali monumenti dei Flavi, quali il *forum* e il *templum Pacis*, il *templum Urbis*, l'*amphitheatrum*, l'*aedes Iovis Statoris*, la *domus flaviana* sul Palatino, e con questi ricordo anche il colosso del Sole sulla via sacra;

per tali considerazioni adunque risulta come *probabile* che appunto l' *arcus ad Isis* fosse stato dedicato a Vespasiano. Ma v'hanno anche altri argomenti che avvalorano questa ipotesi e a tal segno da convertire la probabilità in certezza. Ed ora vengono in nostro aiuto i simboli isiaci decoranti l'arco, dei quali nello stesso tempo avremo anche la spiegazione.

Vespasiano, proclamato imperatore da Tiberio Alessandro, governatore dell' Egitto, rimase per diversi mesi in Alessandria, aspettando che terminassero le agitazioni e che altri gli avesse appianata la via per andare a Roma. Ivi, vivendo in mezzo a marinai e a commercianti dapprima ostili verso di lui, a causa della sua parsimonia e dei gravi tributi loro imposti per raccoglier danaro, fu poi da questi glorificato addirittura, avendo saputo solleticare il loro gusto per il meraviglioso. Si fece presentare Apollonio di Tiana (2), compì lui stesso dei miracoli, quantunque poco credesse in questa sua potenza soprannaturale. Un cieco e un paralitico avvertiti, come essi dicevano, da Serapide, andarono da lui per farsi guarire, il che egli fece dinanzi al popolo di Alessandria, non senza esitare dapprima e per cedere alle istanze di quelli che lo circondavano. Allora Vespasiano volle conoscere questo dio che lo aveva scelto per compiere i suoi disegni e si chiuse nel tempio dello stesso, dove sembra che abbia avuto una sorte di allucinazione. Stando infatti nel tempio credè di vedere un tal Basilide, che stava lontano 80 miglia, onde i sacerdoti argomentarono la profezia che egli sarebbe divenuto re, perchè *Basilides* significa figlio di re. Sia che Vespasiano stesso finì con l' esser convinto di questa protezione di Serapide, sia che volle sembrar tale per un giuoco di astuzia, egli dovè mostrarsi riconoscente a questo dio che aveva circondato la sua fronte di un'aureola (3). Vespasiano e con lui il figlio Tito, passarono la notte che precedette il loro trionfo chiusi in un tempio d' Iside, senza dubbio il Campense, e fu di lì che il giorno appresso, partì la pompa (4). Si disse che i due Cesari riferivano ad Iside la loro vittoria, e che l' associarono all' atto glorioso che fece la fortuna della casa loro (5). Se dunque Vespasiano doveva la sua fortuna, l' impero del mondo, e alla vittoria sulla Giudea e a Serapide, non sarà suo quest' arco che, già tale apparendo per le mentovate ragioni, accoppia alla decorazione ricordante una grande vittoria i simboli delle divinità alessandrine?! Ove tutto ciò non bastasse a determinare la vittoria per la quale fu eretto l' arco per quella sulla Giudea, v' ha ancora un' ultima prova. La palma, che per ben due volte vediamo ai lati della quadriga trionfale coronante il monumento, ricorre appunto sulle monete di Vespasiano quale simbolo della Giudea vinta, e inoltre con un giudeo e una giudea prigionieri di sotto, il primo dei quali ha le

---

(1) V. pag. 30

(2) Filostrato, Vita di Apollonio, V, 27-37.

(3) Tacit., *Hist.*, IV, 81-84; Suet., *Vespas.* 7; D. Cass. LXVI, 8. Vedi Lafaye, op. cit., p. 60, 61 e 103, dal quale ho quasi tradotto il riassunto che egli fa dei vari testi alludenti a quanto si svolse per Vespasiano in Alessandria relativamente a Serapide.

(4) Giuseppe Flavio, op. cit., VII, v, 4.

(5) Lafaye, op. cit., p. 61.

mani legate dietro il dorso (1), qualche volta, addirittura all'albero (2). In una moneta (3), a destra della palma evvi una giudea, forse la personificazione di quella nazione, a sinistra vedesi Vespasiano stesso, stante, in abito militare, con asta a parazonio e col piede posato su di un elmo: sull' *arcus ad Isis* l' imperatore doveva prender posto sulla quadriga stessa, che qui è appena accennata nei cavalli.

Se l'arco in parola dedicato a Vespasiano, era effettivamente decorato coi simboli delle divinità alessandrine, o forse puranco con le immagini stesse di queste, è troppo evidente che un legame doveva esservi tra esso e il vicino tempio d'Iside. Ed io osservando come spesso le vittorie venivano ricordate da templi, credo molto ben fondata la ipotesi che il tempio d' Iside, a cui allude la iscrizione dell' arco ritratto sul rilievo, sia stato costruito appunto per la vittoria di Vespasiano e di Tito.

La collocazione dei cinque edifizi testè studiati tutti allo stesso livello, pur sorgendo gli originali ad altezze ben differenti, è un errore, che, per quanto a me pare, non trova riscontro in altri rilievi sieno ellenistici sieno romani, nei quali le accidentalità del suolo sono sempre indicate e bene. Questo errore quindi, e insieme con gli altri già ricordati innanzi, assegna al nostro rilievo un posto d'inferiorità di fronte a quelli più antichi e agli altri più o meno suoi contemporanei. La mancanza assoluta di personaggi, concedendo il principale ed unico posto alla scena, la quale nei rilievi storici romani quasi sempre occupa un posto affatto secondario, essendo l'azione quella che a preferenza preoccupa lo scultore, doveva far sì che la nostra veduta fosse trattata con una diligenza e con una cura ancora maggiore di quella che gli artisti contemporanei solevano dedicare alla esecuzione del pittoresco nei rilievi storici.

Il sorgere degli edifizi da uno stesso livello, concorre insieme con l' altezza unica ove essi terminano — sieno o no completi nella parte superiore — a dare al rilievo un carattere di freddezza per dir così geometrica, alla quale inoltre conferisce moltissimo anche la mancanza di personaggi. I tre particolari mi paiono collegati, e per la loro novità non stenterei a credere che sieno stati voluti espressamente dallo scultore, e probabilmente a scopo decorativo o per dir meglio tettonico, che però a noi sfugge non essendoci noto il posto che nel complesso architettonico occupava il rilievo.

Quale scopo potè avere la presenza di questa rappresentanza nella tomba degli Aterii?

---

(1) Cohen, op. cit., tom. I, *Vespasien*, nn. 232, 233, 234, 235 e 238.

(2) Cohen, op. e tom. cit., *Vespasien*, n. 236. Sul nostro rilievo, e pure probabile che i due individui legati a ciascuna palma fossero, secondo la intenzione dello scultore, di sesso diverso.

(3) Cohen, op. e tom. cit., *Vesp.* n. 239. In altre monete dello stesso Vespasiano ricorre poi ugualmente la palma, ma con la sola Giudea vinta assisa di sotto (Cohen, op. e tom. cit. *Vespasien*, nn. 229 — qui la Giudea ha, inoltre, le mani legate dietro il dorso — 240, 241 — la Giudea in piedi e con le mani legate dinanzi al petto —, 242, 244, 245 e 246). È naturale poi che la palma, essendo stato Tito, come il padre vincitore della Giudea, vedasi parimonti sopra alcune monete di lui, con i prigionieri di sotto o la Giudea o questa e l'imperatore (V. Cohen, op. e tom. cit., *Titus*, nn. 107-118).

La spiegazione data dal Brunn (1), cioè che l'artista abbia voluto indicare la strada percorsa dal corteo funebre d'uno degli Aterii, dal *« sacello della Strenia, non lontano dal Minervio fin ai contorni dell'arco di Tito »* (2), non possiamo accettarla dopo di aver provato che il rilievo non rappresenta — cosa a cui quella spiegazione si connetteva — lo svolgersi della sacra via nella sua metà dall' arco di Tito fin verso il sacello di Strenia, bene invece una veduta. Inoltre, poichè la stessa tomba era decorata pure con altri rilievi nei quali oltre la scena vi è anche rappresentata un'azione, come la costruzione della tomba stessa (3) e la esposizione del morto (4), non saprei intendere la ragione per la quale solo la rappresentanza della pompa funebre non doveva vedersi, ma intendersi quasi mediante un indovinello. Io son di credere quindi, che la veduta offertaci dal nostro rilievo debba da sè stessa parlare, significar qualche cosa, e che intanto manca la rappresentanza di un'azione, in quanto che questa sarebbe stata affatto inutile per quello che l'artista aveva in mente di indicare. Vediamo allora, se è possibile, quali relazioni potevano esistere tra gli Aterii sepolti nella tomba della via Labicana, e quella parte di Roma che il rilievo rappresenta.

Tra gli uffiziali più illustri che combatterono con Tito all' assedio di Gerusalemme, vien ricordato da Giuseppe Flavio (5), Aterio Frontone, un *praefectus militum* di quelli tolti da due legioni che erano in Egitto e mandati in Giudea nel 69 d. C. Ora, osservando che gli edifizi che prendon posto nella nostra veduta sono costruzioni dei Flavii: il tempio di Giove Statore da essi ricostruito dopo l'incendio neroniano, il giano quadrifronte (6) nel crocicchio della meta sudante, il Colosseo, l' *« arcus ad Isis »*, l' *« arcus in sacra via summa »* — questi ultimi due monumenti eretti per eternare la loro gloria per la vinta Giudea e la distrutta Gerusalemme —, è ben sostenibile la ipotesi, che il ricordato Aterio Frontone avesse anche lui il suo loculo o il suo sarcofago nella tomba degli Aterii sulla via Labicana, e che abbia voluto tra le sculture decoranti il suo sepolcro, un rilievo in cui fosse ritratta quella parte di Roma, in cui a preferenza sorgevano i monumenti dei Flavii, coi quali egli aveva diviso i pericoli della guerra, la vittoria, e forse in parte gli onori del trionfo.

---

(1) Ann. cit. p. 379.

(2) Egli osserva come *« le pompe dei Romani più illustri passarono sempre pel foro romano dove dai rostri si pronunciava l' orazione funebre e che quando si trattò della forma più solenne, cioè dell'apoteosi, la pompa passando per la via sacra si muoveva verso il foro »* (Ann. cit., p. 379). Il Canina (loc. cit.) suppone, che si volle mostrare la via che si dovette percorrere nel trasporto del defunto dalla sua abitazione al sepolcro, rappresentando l'edifizio più vicino alla prima, che sarebbe stata perciò verso il tempio di Giove Statore, i principali monumenti che s'incontravano per via, e la porta della città (l' *« arcus ad Isis »* cioè; v. pag. 30, nota 1) che metteva verso il sepolcro. Vedi anche Lafaye, op. cit., p. 206.

(3) V. Helbig, op. cit., p. 465 sg., n. 693.

(4) V. Helbig, op. cit., p. 462, n. 691.

(5) *De bell. iud.*, VI, 4, 3. Vedi inoltre, Rénier, *Memoir de l' Acad. des Inscr.*, T. 26, p. 1; De Vit., *Onomasticon*, T. III, p. 306. col. I.

(6) V. pag. 29.

ARCVS·AD ISIS

IL CERVANTES ARCADE

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

DA

PAOLO SAVJ-LOPEZ

Già rammentata qua e là nelle Ecloghe da Garcilasso della Vega, l'Arcadia che Jacobo Sannazaro elegantemente compose di sparsi frammenti antichi sopra un disegno proprio fece nel 1542 la sua entrata trionfale in Ispagna con la *Diana* di Jorge de Montemayor. Singolar fortuna de' libri che vengono a tempo! Quèl bravo gentiluomo umanista napoletano, preoccupato di imitare i classici nella letteratura e di servir la patria nella vita, che rifuggitosi ventenne nei campi per una pena d'amore più o meno sincera trae dai lirici latini le voci della passione e dagli idilli di Teocrito o Virgilio quelle della natura, piuttosto che interrogar direttamente il suo cuore, i monti solenni, la dolce campagna fiorita della Valle Picentina: quegli stesso segnava componendo l'*Arcadia* un momento essenziale nella storia del romanzo moderno. Poichè codesta sua Arcadia passando oltremare sarebbe diventata la *Diana*, in cui malamente s'accozzano Amadigi e Sincero — la imitazione del Sannazaro con la materia narrativa dei poemi di cavalleria; — la Diana a sua volta varcherà i Pirenei per offrirsi col nome d'*Astrée* al paziente amore di Céladon nel romanzo famoso d'Honoré d'Urfé, il quale dopo aver commossi tanti cuori francesi— quello di Madame de Sévigné tra gli altri—ancora farà meditare a Gian Giacomo Rousseau un devoto pellegrinaggio nel Forez che vide la beltà di Astrea. Di qui, attraverso il Prévost, il Marivaux, il Lesage, si perviene al romanzo inglese di Richardson e di Fielding— che è appunto il romanzo moderno. Quanta dovea discendere, da quella artifiziosa rappresentazione d'una vita idealmente fittizia, verità d'anime e d'arte! e lungi nello sfondo si innalza gigante dall'ombra Giovanni Boccaccio, che a codesta graduale evoluzione delle forme narrative si riattacca per capriccio della sorte non già con la potente realtà umana del *Decameron,* ma con le pastorali visioni allegoriche dell'*Ameto*, il più vicino e diretto progenitore dell'*Arcadia* napoletana.

La quale è forse, per chi la guardi da vicino, assai meno elegante opera di quanto si suol convenire, con quegli sdruccioli ansimanti e la monotonia del periodar prosastico dove sempre eguali s'inseguono a schiere un nome e un aggettivo invariabilmente accop-

piati. Eppure poco oltre un decennio da che Jacobo Sannazaro posava nella sua tomba di Mergellina sotto il bel distico del Bembo, ogni prato ogni valle ogni riviera di Spagna echeggiava di flebili zampogne pur quando ancor non s' era queto lo strepito e il tumulto delle guerre imperiali di Carlo V. Ancora un poco, e l'*Arcadia* vede la luce a Lione tradotta in francese; Gioacchino du Bellay esalta, imitandola, la *musette du pasteur napolitain*, e le *Bergeries* del Ronsard sembrano anticipar poeticamente in corte di Carlo X i sorridenti giochi del Trianon di Maria Antonietta. Che più? Da Edmondo Spenser a sir Filippo Sidney trionfa la pastorale inglese, e Guglielmo Shakespeare deriva dalla *Diana* i *Two Gentlemen of Verona*. Tutto il sentimento poetico dell' Occidente sembra raccogliersi intorno all'ombra piccioletta di Jacobo Sannazaro in un coro di sistri pastorali.

Ma vero problema storico è come mai potesse una rappresentazione così falsa, artifiziosa, fantastica qual'è codesta dell' *Arcadia* diffondere con sì rapida gloria il suo impero in età fortunosamente sconvolta come fu per l'Europa il secolo XVI; e l'impero mantenere proprio quando il Rinascimento aveva strappato alla Natura i foschi veli medioevali per rivelarla agli uomini, prima inconsci, nel nudo fulgore della sua sincerità, se non ancora nell'intimo segreto delle voci che da lei parlano alla natura umana. Come mai, dopo che dal Petrarca in giù era avvenuta la grande scoperta del mondo reale, dopo che due secoli almeno d'arte e di pensiero avevano avvicinata l' umanità alle terrene sorgenti della vita, come mai potè dominare sulle fantasie quel sogno idillico sbocciato di tra le biblioteche e i saloni, sogno di un Watteau umanista coltivato artificialmente in mezzo ai tumult d'armi e di coscienze del secolo decimosesto? Erano morte le pastorelle di una più antica Arcadia, côlte già sul margine della via dai trovèri erranti, nella lirica provenzale francese tedesca dell'età di mezzo — dove forse il solo Neidhart von Reuenthal ebbe talora un guizzo di verità nelle sue scene contadinesche — e accanto alla grave allegoria bucolica di Dante del Petrarca del Boccaccio e di quanti altri li imitarono, s'era pure avuta la *caccia* di Franco Sacchetti e la *Nencia* del Magnifico e la *Beca* del Pulci e non pochi eleganti saggi latini del Poliziano o d' altrui, a rivelare come anche l' età dell' Umanesimo aprisse gli occhi alla selvatica realtà del popolo e dei campi. Ma l'erudizione fu più forte di quella realtà: i gemiti ben composti di Sincero vinsero le invocazioni rozze del Vallera contadino; la poesia pastorale svolgendosi in nuove forme conservò intatti i suoi spiriti antichi.

Penseremo forse che nel tramonto di una grande generazione la quale si spegneva lasciando come esausto il mondo, senza più il lievito di forti impulsi ideali o il fervore di un'alta missione da attuare, sorridesse alle fantasie pigre e stanche, alla vigilia della Controriforma, il rifugio in un mondo fantastico d'oblio? La spiegazione sarebbe ottima se fosse vera: se cioè si potesse dimostrare che veramente le condizioni della letteratura abbiano sempre un diretto rapporto con le condizioni della vita sociale o anche individuale, e che prescindendo dall'impulso isolato di ciascuno artista o dall'influsso diretto di un'opera sulle altre, debba la critica indugiarsi a tener d' occhio le incerte cause generali dei fatti letterari.

***

Della *Diana* il Cervantes non gustava che la prosa — e mediocremente anche questa; da condannare gli parevano i versi e gli episodi troppo fantastici della Maga Felicia coi suoi incanti. Nemmeno dovevan dunque piacergli molto quello sforzo di contaminare *Amadis* con l'*Arcadia*, e quelle selve dove s'incontrano palazzi degni dell' *Amorosa Visione* boccaccesca, ninfe coronate di perle orientali in luogo di fiori, con aquile d'oro sulla fronte;

gran dame guerriere, amiche disamate di cavalieri della corte, come Felismena che somiglia a una Bradamante pastorale; cavalieri duellanti, uomini selvaggi che insidiano le ninfe giovinette, serenate con arpe e viole sotto a' balconi e pastorelle innamorate di studenti a Salamanca. Piangono come fonti vive gli amanti — e tutte le *dramatis personae* sono amanti; obbligata disperazione venuta al romanzo pastorale dalla lirica, dove il dolore amoroso del Petrarca si trovava a mescolar le sue lagrime con quelle anche più sconsolate della poesia per musica emigrata nel '300 e nel '400 dalla Francia alla Spagna. Tutte a un modo fulgenti Veneri le donne, sì che il lettore dopo tante cose di cielo sarebbe tentato di abbracciarne due che a mezzo il romanzo si presentano, finalmente, di « mediocre beltà »; nè manca di quando in quando un po' d' epistolario galante che i pastori si traggono dal seno e leggono ad alta voce davanti ai grandi alberi innocenti, iniziando quella cesellatura barocca del sentimento diluito in lettere eleganti che avrà il suo fastigio più tardi nelle prolisse imitazioni francesi delle *Lettres Portugaises*. Come timide si rinselvano le greggi fra così aristocratica armonia di leggiadre musiche e ben composti sospiri! Del romanzo pastorale la Diana è un modello: perchè ne ha tutti i difetti. E v' aggiunge in più quelli del romanzo d'avventure.

La *Galatea* di Miguel de Cervantes uscì in prima edizione nel 1585, stampata nella città nativa del suo autore — Alcalà de Henares, o, come si diceva allora in rettorica latineggiante, la *famosa Compluto*. Ma già a' principii del 1584 era pronta la licenza per la stampa, e se vogliamo credere al *prologo* — quante pagine, sia detto in parentesi, di umorismo sottile, di umanità sincera e dolorosa in quelle prefazioni del Cervantes! — la novella era già composta da qualche tempo. Composta e non finita, perchè i sei libri che videro la luce non ne formavano che la prima parte, cui doveva seguire e mai non seguì la seconda; sì che nel secolo decimottavo un francese impietosito di quei miserelli innamorati che fino al sesto libro non trovavano il modo di esser felici, ebbe il coraggio — era un ufficiale dei dragoni — di ridurre i sei libri a tre e aggiungerne un quarto in gloria di Imeneo. Si chiamava—rendiamogli onore— Jean Pierre de Florian, il facitore di quel *Numa Pompilius* che Maria Antonietta dichiarava aver sapore di una « soupe au lait ».

Ma apriamo noi, intanto, la *Galatea*. È lecito dirlo? Nel complesso, la più soffocante lettura che al gusto moderno possano offrire i musei della letteratura morta. Non era questo, a dir vero, il giudizio di Salomone Gessner, che dopo letto il rifacimento del Florian ne scriveva all'autore: « Galatea è giunta. Che ore preziose m'ha dato nell'inverno! E dal principio di primavera m'accompagnava nelle mie passeggiate: pareva che il merito del romanzo mi raddoppiasse il gaudio che provavo per le bellezze della natura! » Ma se queste parole ci mostrano solamente con quali occhi guardi la natura un poeta d' idilli, non meno entusiasta era un critico — critico vero, questo, anche se per ragion di tempi assai tenero di quel « romantico sapore » che incantava il Gessner: parlo di Federico con Schlegel. Erano i giudizi del Romanticismo. Ma chi può vedere oggi, come lo Schlegel vedeva, riflesso il giuoco della vita negli amori d'Elicio e Galatea? Questi amori sono — o dovrebbero essere — il filo conduttore nel libro; intorno si aggruppano intricatissimi episodi o romanzi nel romanzo, dove la cura d' intrecciare e spezzare a tempo le varie storie non basta a romper con luci e ombre diverse il fondo uniforme del quadro. Erra gemendo tra boschi e riviere Elicio, pastore innamorato; Teolinda è strappata da sua mala sorte ai dolci inviti di Artidoro perchè la sorella Leonarda, a lei somigliante come si somigliano solamente i fratelli o le sorelle discendenti dai *Menecmi* plautini, respinge Artidoro che le parlava d' amore credendola Teodolinda; e Leonarda a sua volta ama Galercio che somiglia miracolosamente al fratello Artidoro; e il crudo Galercio si dispera invece per l'ingrata

Gelasia, destinata pur essa a scuotere il disamorato cuore di Lenio; e Rosaura versa tutto il pianto dei begli occhi per amor di..... Di chi? Non importa: variano i nomi, non le anime, e la storia è sempre quella: un gemito, un sogno, un sospiro, una canzone. La fantasia possente da cui rampollerà con impetuosa lena tanta famiglia d'anime e di tipi umani nel *Quijote*, nelle commedie, nelle novelle; la fervida potenza d'osservazione che a piene mani verserà nelle carte le forme e gli spiriti innumerevoli della vita reale; tutto qui si scolora e si perde sotto la tirannide della moda pastorale, nè mai la natura fa sentire, ella, la sua voce fra quelle dei pastori gementi in ogni metro e delle pastore innamorate o restie. Ecco ancora il triste Orompo e il geloso Orfenio, l'*assente* Crisio e il disamato Marsilio, « mancebos todos y todos enamorados, aunque de diversas pasiones oprimidos » perchè Orompo piange l'immatura morte di Listea, morde Orfenio la rabbia del sospetto per la malfida Leandra, si tortura Crisio per la lontananza di Claraura, si dispera Marsilio respinto da Belisa. Questo è il mondo morale dei personaggi. Elicio ama come il Cardinal Bembo e Galatea parla come una *précieuse*. Gonfio e secentescamente limaccioso fluisce lo stile, dove si posson cogliere di questi fiori: « Che miri, o pastore, se Galatea non miri? E come potresti mirare il sole de'suoi capelli, la neve del suo volto, la rosa delle sue gote, la porpora delle sue labbra, l'avorio de'suoi denti, il cristallo del suo collo e il marmo del suo seno? » Anche Sancho Panza a furia di udir le solitarie laudi intonate dal suo signore a Dulcinea del Toboso, imparerà questo linguaggio, se pur con qualche incertezza, e loderà le « perle degli occhi »: così il poeta raffinatosi con l'abito dell'arte rivolge l'ironia là dov'egli medesimo aveva peccato. Ma udiamolo ancora: c'è un amante che si lagna di « aver affilato con la sua industria il coltello che doveva decapitare le sue speranze »! Alto linguaggio, a suo modo, e degno di que' pastori sapienti che seggono con dame e cavalieri ne'boschi, a sottilmente discutere il primato della vita contadinesca o cittadina, come poteva fare una compagnia di dotti raccolti negli orti umanistici del Rinascimento. E se una volta sola il pastore Erastro, pur esso innamorato di Galatea, canta la sua fiamma in rispetti alternati con Elicio, offrendo a lei rusticamente e l'anima e il gregge e i due cani che lo guardano; se altra volta il pastore Arsindo intuona per nozze una tirata di rime villereccie, augurando agli sposi la ventura d'un figlio curato, sono queste come ondate d'aria libera dei campi nel grave tanfo polveroso d'una biblioteca. Ciò non ha impedito a un critico di lodare appunto nella *Galatea* « lo stile piano, facile, ricco di semplicità e di dolcezza! » Ma di che cosa non è capace un critico?

*
* *

Vero è che il condannar con criteri moderni un romanzo pastorale del secolo decimosesto sarebbe indizio d'ignoranza storica nel giudice piuttosto che di colpa letteraria nello autore giudicato. Di quanti lessero a' suoi bei dì la *Galatea*, nessuno si sognava mai di cercarvi dentro riflesse la verità e la natura; chè anzi, com'era l'uso, tre poeti la tennero a battesimo con lodi sonore; e, sebbene vivente il Cervantes ne uscissero tre sole edizioni, era ne' primi anni del Seicento così popolare che quasi a mente affermavano di ritenerla i cavalieri francesi raccolti intorno al loro ambasciatore a Madrid. Lo stesse Lope de Vega, che altra volta doveva ferire il suo maggior contemporaneo con più aspre ferite che non quelle toccategli alla battaglia di Lepanto, noverò la *Galatea* tra le opere celebrate del tempo, accanto all'*Istoria di due amanti* di Enea Silvio Piccolomini e alle proprie rime.

E se al pubblico piaceva, non dispiaceva al poeta. La pose egli stesso nella biblioteca di Don Quijote, ospitale ai cavalieri erranti ed ai pastori, a tutte le fantastiche visioni, agli

impossibili sogni, alle straordinarie fantasie di molte generazioni per cui fu vivo, assiduo l'impulso di fuggire la realtà per alzarsi a volo sulle ali della Chimera. Bernardo del Carpio che strozzò Orlando a Roncisvalle, e Amadigi e Rinaldo e il buon Turpino e quanti sono eroi del sogno cavalleresco, tendono la mano amica ai Dafni ai Tirsi ai Sereni, più miti eroi del sogno pastorale; Angelica fuggente in groppa al destriero nelle ottave del « cristiano poeta » Ludovico Ariosto getta un sorriso a Cloe coronata di fiori tra le cantilene sospirose dei pastori.

Passano così, davanti al tribunale del curato giustiziero di quei libri che han fatto dar di volta il cervello a Don Quijote, le dame e i cavalieri, i pastori e le ninfe — e con gli altri apparisce la *Galatea* di Miguel de Cervantes. — « Grande amico mio da molti anni, questo Cervantes — osserva benigno il curato — e più esperto di sventure che di versi! Il suo libro contiene alquanto di buona invenzione: molto mette innanzi, e nulla conclude; fa mestieri attenderne la seconda parte ». — Era, questa seconda parte, una promessa molte volte rinnovata dall'autore: l'ultima, sul letto di morte, quando scriveva ancora al conte di Lemos annunziandogli tra l'altro di voler finire la *Galatea*, se un miracolo gli conservasse la vita: « Ieri mi diedero l'estrema unzione, e oggi scrivo questa lettera; il tempo è breve, crescono le ansie, le speranze si disperdono... ». Sette giorni dopo moriva.

Ma era la coscienza dell'arte o il semplice ricordo della propria giovinezza che gli rideva da quelle pagine? La *hermosa Galatea* era per lui una ninfa della fantasia o una donna del cuore? Vogliono che la composizione dell'opera accompagnasse i suoi amori con quella Catalina de Palacio destinata a seguirlo, consorte fedele di sorte malvagia; e il trionfo d'Elicio che s'intravede sulla fine del libro avrebbe rappresentato il trionfo nuziale del Cervantes. Certo è che tra le molte cose onde la *Galatea* si discosta dalla *Diana* va notata questa essenzialissima: che la Diana è prevalentemente un romanzo fantastico, mentre la *Galatea* come l'Arcadia è un romanzo dove la realtà s'intreccia in più larga misura con la fantasia, e dove il più delle volte la finzione pastorale è un velo gettato su cose e persone del tempo. Da questo lato si deve ora guardarla.

Se Elicio sia il Cervantes, e Galatea la sua fidanzata, è cosa che tocca la curiosità erudita e non più; perchè l'intenzione — posto che intenzione vi fosse — non giunse a riflettere in quei due personaggi alcuna visibile nota di realtà. Ricordi personali evidenti abbiamo invece nella storia di Timbrio. Come farà nel *Quijote* — e piace trovar qui sull'alba un segno precursore del buon meriggio — il poeta ha intercalato alla meglio nel suo romanzetto una novella affatto indipendente, che ci porta lontanissimo dal piccolo mondo dei pastori.

Sta fra le selve, fonte viva di pianti, un giovine romito sentimentale — Silerio. Questi, che fu già « valeroso caballero », narra la sua dolente storia: amico di Timbrio — un altro cavaliere — volle seguirlo un dì che lo vide costretto al bando; ed ecco germinare così una di quelle novelle d'avventura, ultime discendenti della novellistica bizantina penetrata da secoli nell'Occidente. Vediamo Timbrio cader nelle mani d'una frotta di predoni al servigio « di un valente gentiluomo catalano che per certe sue nimistà andava con la compagnia, essendo uso antico di quel regno quando i nemici sono persone da conto, darsi alla campagna e farsi l'un l'altro tutto il male che possono, non solamente nella vita, ma negli averi ». Il capitano, che « en fin era caballero », salva Timbrio dagli artigli dei bravi e lo rende suo ospite. Si disegnano sull'orizzonte della letteratura romantica i *Masnadieri* dello Schiller! Fra i *bandoleros* capiterà pure, volgendo tristemente alle sue ultime imprese, Don Quijote con Sancho Panza: la ripetizione di quest'episodio rivela forse qualche ignota avventura personale? Subito dopo la novella ci mostra, con mirabile descrizione,

uno sbarco di corsari barbareschi sulla costa catalana — realistica scena di violenza e di sangue troppo spesso rinnovellata per secoli in ogni spiaggia latina! Tralascio la storia di generosità e d'amore che s'intreccia in Italia tra i due spagnuoli e una fanciulla napoletana—sorella spirituale dell'ardente e audace giovinetta che lo Stendhal ci dipinge in un bozzetto di amori napoletani—tralascio i duelli, le morti supposte, le fughe, i ritrovamenti con relativa felicità finale, e mi fermo alla cattura d'una nave cristiana per opera di vascelli corsari. « Nell'ora che il vento cominciava a rinfrescare, i solleciti marinai issarono tutte le vele e con allegria di ognuno davano per sicuro e prospero il viaggio. L'un d'essi, ch'era seduto a poppa, scoprì nel chiaro de' raggi di luna quattro vascelli a remi che in lunga e sostenuta voga con gran celerità s'accostavano alla nave; tosto li riconobbe nemici ed a gran voce gridò: All'armi, all'armi, chè sono in vista vascelli dei Turchi! » Era il tragico grido che anche risuonava nella memoria al poeta, indimenticato, e di cui torna assidua l'eco in tante delle sue opere, testimonio della dolorosa esperienza ch'egli ebbe di costumi moreschi e vicende corsare; si ricordi, nel *Quijote*, la storia del capitano prigioniero; e poi le novelle *El amante liberal*, *La española inglesa;* le commedie *La gran Sultana* e *El gallardo Español;* il romanzo di *Pèrsiles y Sigismunda.* Ma, a parte questa nota autobiografica, la storia di Timbrio e di Silerio merita molta attenzione per essere il primo saggio novellistico del Cervantes.

Intorno a sè e alla donna, irriconoscibili sotto la maschèra pastorale, quegli dispose nella *Galatea*, or più or meno visibilmente, gli amici suoi e i confratelli maggiori in poesia. Lo faceva intendere nel *Prologo* egli medesimo:

> « Ben so che suole condannarsi l'uso di uno stile superiore alla materia; poichè il principe della poesia latina fu biasimato per avere in alcune egloghe poggiato più in alto che nelle rimanenti, con tale esempio non avrò gran paura ch'altri mi condanni per aver mescolato argomenti di filosofia tra' discorsi amorosi dei pastori. Ma avvertendo (come nel corso dell'opera taluna volta si fa) *che molti dei finti pastori* erano tali solamente nell'abito, è vinta questa obiezione ».

Molti: non tutti. Tirsi è Francisco de Figueroa « gloria y onor del castellano suelo »; Damone è Pedro Láynez, Meliso è Diego de Mendoza; in Artidoro si vuol riconoscere Andrés Rey de Artieda; in Lauso, Luis Barahona de Soto; in Siralvo, Gálvez de Montalvo; in Laedisro, Alonzo de Ercilla; in Lisalco probabilmente si nasconde Ascanio figlio di Marcantonio Colonna, « quel sole della milizia » del quale il Cervantes aveva seguito le bandiere. Ad Ascanio, abate di Santa Sofia, l'opera è dedicata: il povero autore sente il bisogno di esser protetto dalla forza di casa Colonna per farsene scudo contro « los murmuradores que ninguna cosa perdonan ». Consuete dedicatorie di quel tempo: non ancora, in sul tramonto del Cinquecento, si maturavano nella coscienza sociale le pagine rivendicatrici degli *Eroi* di Tommaso Carlyle. Ahimè! se oggi il mondo sa che un tempo ha goduto della virtù, cristianità, magnificenza e bontà di Sua Signoria Illustrissima l'abate Don Ascanio, è solamente in grazia delle umili parole che ne imploravano l'aiuto..... Ma assai più del Colonna ci importano gli altri: è la poesia spagnuola del tempo che si aggruppa intorno alla beltà restìa di Galatea. Ecco Francisco de Figueroa, « el divino » — come agevole sull'Olimpo spagnuolo, il sentiero della Divinità! — compaesano del Cervantes, che studiò a Roma, a Bologna, a Siena, a Napoli, poeta di buone rime se non proprie divine, e spesso pastorali, con delicato senso elegiaco e fine tecnica del verso; Luis Barahona de Soto, « uno de los famosos poetas del mundo, no solo de España », buon lirico e mediocre

continuatore dell' Ariosto in *Las Lagrimas de Angélica;* Diego Hurtado de Mendoza, che in Italia passò, diplomatico e soldato, gran parte di sua vita gloriosa—umanista che a Venezia si faceva patrono di Aldo, e il monastero del monte Athos frugava in traccia di codici greci; poeta che l'imitazione classica intrecciò con quella del petrarchismo italiano, e l'egemonia nostra intellettuale consacrò in patria con l'autorità del suo genio e del suo nome. Ecco ancora il capitano Rey de Artieda, due volte eroe e nel traversar di pieno inverno un fiume olandese sotto il fuoco nemico, reggendo la spada coi denti, e nel contrastare in patria col suo teatro drammatico i metodi nuovi di Lope de Vega, che lo travolse come travolse il Cervantes nell'onda irrompente della sua popolarità. S'avanza anche tra gli altri Luis Gálvez de Montalvo, che nel suo *Pastor de Filida* — capolavoro dello artifizio pastorale — aveva forse a sua volta introdotto il Cervantes in abito di Tirsi. Ma lasciamo costoro e gli altri: chè senza pur voler sollevare faticosamente il velo che copre nel romanzo i nomi loro, si possono trovar tutti apertamente raccolti e nominati sulla fine della *Galatea.* È morto il pastore Meliso; nella notte serena dormono presso la tomba i suoi compagni, quando s'eleva da questa un gran fuoco ond'è tutta illuminata la valle, e di tra le fiamme divise compare — coronata di lauro le chiome bionde — una donna. È Calliope, che di Musa si fa per poco ninfa tra'pastori; e in ricompensa degli onori tributati al suo fedel Meliso—Diego Hurtado da Mendoza—intuona ella in ottava rima una rassegna apologetica di cento poeti spagnuoli contemporanei. Qui segue il Cervantes l'esempio che gli forniva un suo precursore nel tentar gli accordi pastorali — Gaspar Gil Polo — altra volta amerà invece di ritentar la critica in versi o meglio apoteosi dei rimatori contemporanei, imitando nel *Viaje al Parnaso* il nostro perugino Cesare Caporali che il viaggio medesimo aveva non troppo infelicemente tentato innanzi a lui. Qui, nelle laudi tributate a piene mani, è molta più cortesia di giovane poeta verso i fratelli d'arte già in fama, che non acuto giudizio di critico: il canto di Calliope merita di spegnersi come quasi tutti si spensero con gli anni i fuochi fatui della gloria accesi nelle sue rime.

Era di tal natura il genere pastorale, che, lungi dall'animar plasticamente i tipi creati dalla fantasia, veniva a scolorire in una falsa luce anche quelli riprodotti dal vero. C'è tuttavia in ogni opera d'arte qualche cosa della realtà contemporanea che s'insinua e si imprime sia pur nelle divagazioni più capricciose della fantasia o nelle più incolori sue visioni: la voce del secolo si fa talora udire nella *Galatea* in tòno singolarmente dissonante dalle melopee dei pastori, e parla di filosofia platonica! Con doppia ragione adunque codesto zibaldone giovenile di colui che sarebbe entrato più tardi per altre vie fra' più alti *rivelatori* dell'umanità si riattacca all' Italia: da un lato continuando la soave Arcadia di un poeta napoletano, dall'altro ripercuotendo in sè un'eco dei simposi platonici negli orti fiorentini.

Un grande scrittore vivente ha voluto allargare i termini del neoplatonismo fiorito originariamente in Toscana, dandogli il nome più vasto di neoplatonismo italo-ispano. Perchè? Si voglia pur dire spagnuolo quel Giuda Abarbanel nato sì in Ispagna ma nudrito di scienza araba ed ebraica, e col nome di Leone Ebreo tra' cristiani famoso; ma bandito con i suoi dalla Spagna nel 1492 passò costui a esercitare la sua arte medica in Italia, in Italia visse e morì, in italiano uscivano postumi in luce a Roma nel 1535 i suoi *Dialoghi d'amore,* più di sessant' anni dopo il commento di Marsilio Ficino al *Convito.* Se i Dialoghi, come vogliono, erano già compiuti nel 1502, si trovano così ad essere eguali d'anni con gli

Asolani del Bembo — e certo in ogni modo li conobbe Miguel de Cervantes che ebbe a citarli apertamente come sua fonte: « Si tratáredes de amor, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo, que os hincha las medidas ». Similmente conobbe senza dubbio il *Cortegiano* di messer Baldassarre da Castiglione, dove pur si disserta neoplatonicamente d' amore, e gli *Asolani* da cui prendeva senza citarlo un madrigale e l' incastonava nell' oro del *Quijote*; come potè conoscere quel *Libro della natura d'amore* in cui Mario Equicola raccogliendo le dottrine erotiche dei filosofi e dei poeti diè un immeritato luogo anche a' rimatori spagnuoli, che di proprie dottrine veramente non seppero averne mai.

Introducendo adunque un sottil rivo di neoplatonismo tra' boschetti melodiosi della *Galatea*, il Cervantes si ravvicinava ancor più all' Italia da cui traeva appunto la *Galatea* le sue origini lontane: senza parlar qui delle reminiscenze petrarchesche o meglio petrarchistiche, ond' è infiorata la parte poetica dell' opera, che pur esse danno quasi alla ninfa Galatea un diritto di naturalità italiana, affermata anche apertamente nel verso di nostra lingua che chiude un sonetto del pastore Damone:

La sujeción se cambia en señorio,
en placer el pesar, la gloria en viento,
che per tal variar natura è bella.

Altri ha voluto parlar di un sistema filosofico del Cervantes, e sostenere che filosofica fosse l' idea fondamentale della *Galatea*, con dirette imitazioni o siano trascrizioni dal *Convito*: in realtà il Cervantes non fu se non voce in un coro, e senza pur cercare troppo minutamente di qual fonte diretta e' si servisse, già sappiamo che il suo Platone l' aveva appreso di sulle carte degli Italiani — i quali del resto erano, e da due secoli — il principal fonte della cultura spagnuola. L'italiano, diceva sorridendo Lope de Vega, « à muchos Españoles ha sido muy importante, porque, no sabiendo Latin bastantemente, copian y trasladan de la lingua italiana lo que se les antoja, y luego dicen: *Traducido de Latin en Castellano!* »

Apriamo il quarto libro della *Galatea*. Stanno intorno a una fonte, sotto gli alberi ombrosi nell'ora meridiana, pastorelle e pastori; con loro, in arcadica fraternità, due dame e tre cavalieri. Come suole, il « disamorato » Lenio trova modo di manifestar la sua avversione per l' amore; risponde Tirsi, e infine tra la corona degli ascoltanti si risolve di sostenere ordinatamente l' accusa e la difesa del Dio. — Amore, comincia Lenio, è desiderio di bellezza: quale la bellezza, tale sarà l'amore. Ella è di due modi, corporea e incorporea; non buono è l'amore che cerca la prima. La seconda ha due facce, che sono le scienze e le virtù, degne di eguale amore; perchè codesta è bellezza che si discopre con i limpidi occhi dell' intendimento, mentre la bellezza corporea si guarda con i fallaci e torbidi occhi del senso. Quali torture possono compararsi a quelle di un amante, abbia pur egli compiute le sue speranze? Poichè la felicità dell' amante dovrebbe esser posta nel godimento della beltà desiderata: ma tosto egli s'avvede che possederla pienamente, assolutamente, non può, non essendo in poter dell' uomo avere il pieno possesso o godimento di cosa che trovasi fuori di lui, e fuori rimane per quanto ei creda di possederla. Così amore, in ogni caso, è sempre dolore.

Non par di udire Perottino, quegli « che l'animo sempre avea in tristo pensiero », imprecare all'amore in mezzo alle giovani donne e a' gentiluomini convenuti nel giardino

ombroso di Asolo? Non so che altri abbia pensato a questa scena degli *Asolani*; senza dubbio vi pensò il Cervantes nel modellare la sua.

A Lenio, Tirsi risponde.... Ma è necessario ripeter qui le sue parole, e ricordar la distinzione ch' ei fa tra' vari amori volti o alle cose del cielo o ai beni della terra o a dolcezza di donna — lodevoli tutti? Chiunque abbia sfogliato una qualsiasi Erotica cinquecentesca ne ritrova un' eco. Sempre è buono l' amore, e da buon principio nasce; amore è temperanza, perchè la castità dell' amata tempera il desiderio dell' amante; amore è fortezza, perchè l'innamorato resiste a ogni avversità; amore è giustizia, amore è sapienza. Va però notato che a questo punto si ferma, nella teoria di Tirsi, la concezione neoplatonica: guardandosi all'amore nella sfera delle virtù terrene, senza parlarne come d' una scala alla conoscenza universale e alla rivelazione divina, secondo la dottrina ficiniana in cui venivano a fondersi correnti platoniche e rivi teologici derivati dalle sorgenti d' Agostino o dell' Areopagita. A questo più alto volo si levò tuttavia anche il Cervantes: non già nella prosa raziocinativa di Tirsi, ma nel canto che segue — a' voli più propizio:

Es el amor principio del bien nuestro,
medio por do se alcanza y se granjea
el mas dichoso fin que se pretende:
de todas ciencias sin igual maestro,
fuego, que aunque de hielo un pecho sea,
en claras llamas de virtud le enciende;
poder que al flaco ayuda, al fuerte ofende,
raiz de adonde nace
la venturosa planta
que al cielo nos levanta...

Ma non qui solamente. Riassunto di idee platoniche è la canzone di Elicio:

Amor que es virtud entera
con otras muchas que alcanza,
de una en otra semejanza
sube a la causa primera...

Un bello rostro y figura,
aunque caduca y mortal,
es un traslado y señal
de la divina hermosura...

El amor es infinito,
si se funda en ser honesto,
y aquel que se acaba presto
no es amor, sino apetito:
y al que sin alzar el vuelo
con su voluntad se cierra,
mátele rayo del cielo,
y no le cubra la tierra.

Altrove parlerà Silerio della perfezione sovrana d' una donna

que al cielo nos encamina,

e a chiuder questi saggi di filosofia doppiamente poetica ascoltiamo ancora una strofa di Lauso:

Tus oyos son, de cuya luz serena
me viene la que al cielo me encamina,
luz de qualquiera escuritad ajena,
segura muestra de la luz divina...

È il mondo lirico di Michelangelo come già fu, talora, del Magnifico: è l' amore con alato impeto descritto per bocca del cardinal Bembo nei dialoghi eleganti del *Cortegiano*. L'anima che s'infiamma di un'armoniosa beltà di donna risvegli tosto la ragione e se n' armi, chiudendo il passo agli appetiti del senso per entrar col lume dell' intelletto nella divina strada d'amore; goda quella beltà senza passione, innalzato sopra ogni bassa materia, semplice e puro raggio celeste che non dal corpo di lei si origina, ma nel corpo anzi si contamina. Chiuso nel cuore porti con sè l'amante il suo tesoro, e se ne faccia un grado per ascendere ad altro più sublime amore: chè la bellezza particolare di una donna gli aprirà gli occhi alla immensa bellezza che sovra l'universa natura umana si stende, e così a poco a poco sarà guidato alla rivelazione dell'intelletto universale, della natura angelica, di Dio. E trasformata in angelo l'anima intende tutte le cose intelligibili; senza velo o nube alcuna vede l'ampio mare della purissima Bellezza divina, e in sè lo riceve, e gode quella suprema felicità che ai sensi non è conceduta.

Singolarissima Arcadia platonica sarebbe la *Galatea*, se in tutte quelle menti di pastori volesse discendere un raggio di codesta Bellezza universale. Ma non discende, se non a rapidi guizzi: e di presso che tutte le canzoni qui intonate, dove il Cervantes dovè pur raccogliere i frutti migliori del suo giovanile orto poetico, si può ripetere il giudizio aspro che Lenio ne dava: « Llenas de mil simples conceptos amorosos, tan mal dispuestos é intricados, que osaré jurar que hay algunas, que ni las alcanza quien las oye, por discreto que sea, ni las entiende quien las hizo ». La lirica d' amore nella penisola era nata ripetendo, senza rinnovarle, le formule della cortesia erotica di Provenza, per bocca de' suoi primi trovatori catalani e portoghesi; in seguito erano venuti i rondelli e le ballate e i *virelays* della poesia musicale francese a intrecciarsi coi sonetti e le canzoni petrarchesche in una scialba fioritura di rime castigliane. Tutta quella poesia è una sterile Maremma dove l'aria opaca spegne ogni colore e soffoca ogni sforzo di vita: è ben raro che un uccello di più robuste ali riesca a levarsi alto sulle giuncaie, squarciando la caligine col suo grido. Non era da tanto il Cervantes; nè il neoplatonismo, così dissonante dalla sua natura incline piuttosto a osservare la semplice realtà umana con meno trascendentali idealità, poteva dargiene la forza. In tutt' altre pagine l' alata ispirazione platonica congiunta a un divino fervore di rapimento cristiano rivelerà abissi spirituali fulgidi di luce o tenebrosi d'intentato mistero, estasi supreme, sfolgoranti ascese dell'anima all' infinito Amore e alla divina fiamma universale dell'essere: ma sarà ben lungi dalla *Galatea*, nella prosa greve e pur sublime dei Mistici spagnuoli.

***

L' opera è adunque nel suo complesso una mediocre pastorelleria, nella quale appena sarà da lodare una certa virtù scenografica di episodi vivacemente incalzantisi e spezzati con artifizio cui non è forse ignoto l'esempio dell'*Orlando Furioso*. Altro non c' è. Se un critico ha potuto trovar nella disputa amorosa di Tirsi e Lenio « delineato il bozzetto della gran figura dell'amatore di Dulcinea », Dio gli perdoni. No: il creatore di D. Quijote, l'eroe poeta che nella lucida visione seppe riflettere tutta la vita del suo tempo e tutta l' anima della sua gente, e dalla verità particolare dei suoi tipi salì senza bisogno d' estasi platoniche a rivelarci una verità universale di sensazioni, di sogni, di aspirazioni umane, quel poeta non ha pur messo l'orma o il presentimento di sè stesso nell'opera giovanile. Perchè? Come spiegare psicologicamente il divario artistico che separa la *Galatea* dal *Quijote*, e non solamente da questo, ma ancora da molte fra le *Novelas Ejemplares* e dagli intermezzi drammatici? Come dar ragione di codesto sdoppiamento o snaturamento di un artista? Poichè non si tratta solo di opere diverse nell' invenzione, nell' argomento, nella forma; diverse nelle fonti da cui derivano e nel fine a cui mirano; ma v' è una diversità più intima e più profonda, una vera e propria antinomia nel modo di sentir la vita e di guardare gli uomini e la natura. I pastorelli offerti qui come romantico ideale alla fantasia diventano materia di satira nella storia dell' *Ingenioso Hidalgo*; quel tenue madrigaleggiare dei Dafni e delle Cloe tra il sospiro delle frondi amiche farà sorridere nel *Coloquio de los Perros* il cane filosofo Berganza. E la natura che nella *Galatea* si tace come in un giardinetto inglese composto a sollazzo di signori, si rivelerà nuda e possente nel *Quijote*, come per mille corde risuonano le passioni reali della natura umana, e gli amori e le colpe e le brame e i miraggi e le follie e gli inganni e i fastigi e le miserie degli uomini nel romanzo, nelle novelle, nelle scene teatrali. Perchè?

Miguel de Cervantes era, per l'indole del suo ingegno, un mediocre poeta e un prodigioso narratore. Volendo adunque *narrare*, nel suo miraggio di gloria e di pane—duplice mèta di cui una parte sola, la prima, gli fu concessa—tre vie battute gli stavano innanzi, quando ancor non era giunto ad aprirsene di proprie: il romanzo realistico, o, come si dice, *picaresco*, cioè di mala vita, trionfalmente affermatosi col *Lazarillo de Tormes*; le storie di cavalleria, la favola pastorale, la novella romantica o sentimentale. Delle storie di cavalleria è a tutti noto che cosa pensasse. Il romanzo picaresco era in pieno Cinquecento quel che i *Vagabondi* di Massimo Gorki sono nell' età contemporanea: una rivelazione d' umanità raccolta nei bassi fondi sociali; la semplice, rude, maliziosa, sincera, profonda rappresentazione d' anime volgari e di costumi reali fatta da artisti che pure essendo in qualche modo i precursori dell' *impersonalità* flaubertiana e del realismo, sapevano tuttavia penetrare il valore universale dei tipi umani rappresentati e il significato morale dei sentimenti. Ma di codeste novelle di costume pochissime vide il Cinquecento seguire la gloriosa *Celestina*, che in perfetta forma e quasi umanistica era venuta, per la prima volta dopo il Medioevo, a modellare drammaticamente la realtà della vita. Nè si apriva agevolmente la via tra le dotte rime e i fioretti di serra quell' aspro realismo di popolo rivelato nella brutalità cruda della sua natura; ed il Cervantes, che il realismo teatrale di Lope de Rueda imitava negli intermezzi improvvisati per bisogno, come poeta invece seguiva i sentieri tracciati su per le pendici di quel Parnaso castigliano, che di folta ombra aduggiava la quercia gigante dell'« italianismo ». Poeta era stato al suo primo entrare nell'arte, di poeta prima che d'autor drammatico o di novellatore fu la sua giovine fa-

ma; e tanto numero di viventi poeti introdur nella *Galatea* e tante foglie d'alloro tributar nel *Canto di Calliope*, è segno della sua calda aspirazione ad esser accolto nella scuola di quei signori della rima spagnuola. A ciò lo spingeva il fermento giovanile della sua cultura; cultura di fresca data, un po' filosofica, un po' letteraria, accozzata alla meglio negli studi dei primi anni o nel soggiorno d'Italia. E la favola pastorale, con la nobiltà della sua tradizione classica, con l' uso vantaggioso di celar sotto il velame fatti personali e uomini cospicui del tempo, con il libero volo della lirica trascendente gli orizzonti campestri per dilatarsi nei cieli più alti del pensiero, e infine con le multiformi attinenze alla dominante cultura italiana, doveva presentarsi a uno scrittore ambizioso come la via regia della gloria.

Basterebbero queste considerazioni a spiegarci come il Cervantes non scegliesse invece la novella d'amore fantastico e romanzesco, verbosamente svenevole, che Diego Fernandez de S. Pedro tracciò narrando la passione di Leriano e Laureola, e nel *D. Quijote* rivive con le storie di Cardenio, di Luscinda, di Dorotea, del capitan prigioniero. C' era di più, nel caso presente, la facoltà di conciliare nel romanzo pastorale i propri tentativi poetici ispirati dall' uso del tempo, e l' invincibile tendenza dell' ingegno alla forma narrativa. E c'era — chi sa? — l'impulso di motivi personali più vicini all'artista e più potenti sull'animo suo, se è vero che Galatea bella e selvatica adombra la fanciulla amata e sposata in quegli anni. Chi può misurare fino a che punto s' addentri nella vita dell' intelletto la vita del cuore? Chi può dire fino a che punto una finzione artistica derivi da una realtà sentimentale?

Ma ad un problema psicologico di ben altra importanza accenna eloquentemente il più grande fra' moderni critici di Spagna — e non di Spagna soltanto — Marcellino Menéndez y Pelayo. Ricordando come nella varia opera letteraria del Cervantes vengano a succedersi o anche ad intrecciarsi quasi tutte le forme contemporanee della falsità romanzesca — la novella pastorale, la novella sentimentale, la novella bizantina d'avventura — egli scrisse: « Non era tutto un tributo pagato al gusto dominante. La psicologia dell' artista è molto complessa, e non v' ha formula che ne riveli intero il segreto. Ed io credo che alcunchè mancherebbe nell' opera del Cervantes, se non riconoscessimo aleggiante sul suo spirito un' aspirazione romantica non mai sodisfatta; la quale, dopo essersi lanciata con eroico impulso nel campo dell'azione, si convertì in attività estetica, in energia creatrice, e cercò nel mondo degli idillî e dei viaggi fantastici quanto non incontrava nella realtà ricercata da lui con occhi sì penetranti. Tal significato, a mio vedere, ha il *bucolismo* suo, come d'altri ingegni grandi di quel secolo ».

È un problema, questo, che involge tutta la natura e l' estetica del Nostro: non sarà dunque vano indugiarvisi alquanto nelle pagine che seguono, studiando il Cervantes arcade fuor della *Galatea*, e rintracciando le visioni pastorali che la fantasia di lui continuò a sognare interrottamente fino al termine estremo della vita.

***

Il savio cane Berganza del *Coloquio de los perros*, tra le varie avventure d' una travagliata esistenza, ebbe quella di venire un giorno alle mani d' alcuni pastori che lo fecero guardiano del gregge. E il novello ospite di quella piccola vita agreste si pose ne' silenzi ombrosi della siesta a considerare che dovesse tenersi per falso ciò che de' pastori si narra nei libri; dove per tutto il giorno essi ne vanno cantando e sonando con zampogne e ribeche e pifferi o altri non usuali strumenti, insieme cogliendo i fioretti d' amore; come

si legge del pastor d' Anfriso che divine lodi cantava alla incomparabile Belisarda, senza mai stancarsene da che il sole usciva di tra le braccia dell'aurora fino a calare in quelle di Teti, e ancora mentre la notte stendeva l' ali oscure sulla terra. Se i padroni di Berganza cantavano, eran canzonacce di ben altro metro, con accompagnamento di verghe battute e nacchere e voci che parevan grida o grugniti; il giorno passavano a spulciarsi o a rimendar i loro calzari, nè alcuna mai tra le pastorelle usò nomarsi Amarilli o Galatea, Fillide o Diana. Per cui conchiude Berganza, buon cane e miglior critico:

« venni a intendere... che tutti quei libri pastorali sono cose sognate e leggiadramente scritte per intrattener gli oziosi, senza verità alcuna: chè altrimenti avrei trovato tra i miei pastori alcuna reliquia di quella felicissima vita e di quei prati ameni, selve spaziose, monti sacri agli Dei, piacevoli giardini, rivi chiari e fonti cristalline; e così di quelle tanto oneste quanto ben formulate invocazioni, e di quel venir meno che fanno or qui la pastora, or là il pastore; or qui risonar la zampogna dell'uno, or là la cennamella dell'altro ».

Come il cane Berganza, capitò un giorno, anzi una notte, tra' pastori anche il Cavaliere dalla Triste Figura. Quell'episodio del romanzo è un singolare intreccio di realtà campestre e di pastorelleria arcadica: è la medesima realtà descritta innanzi con acuto occhio dal cane, ma che si confonde con l'Arcadia vagheggiata sui libri. Siedono D. Quijote e il suo scudiero alla rustica mensa ospitale: i pastori intorno raccolti contemplano con silenziosa maraviglia que' due viaggiatori che sembrano così fuor del comune; tacendo ancora, con l'animo incerto, quando vedono il più magro, vestito di ferro, levarsi estatico con un pugno di noci nella mano ed evocare immaginosamente un'antica età dell'oro che suona misteriosa al loro orecchio, mentre Sancho Panza ebbro traballa presso l' otre del vino. Càpita più tardi un pastore « che sa perfino leggere e scrivere », e per sollazzare l' ospite canta una romanza — non sua: i pastori della realtà non verseggiano in rima gli amori! — una romanza di bella ingenuità e crudezza rusticana che ci fa ricordare le invocazioni amorose poste in bocca al Vallera contadino dal Magnifico Lorenzo. Fin qui è il realismo pastorale, odorante di buon profumo agreste e umanamente sincero, ancor più sincero in contrasto con la follia sognante del Cavaliere. Ma ecco il buon profumo andar disperso tra le essenze artificiali dell'Arcadia; ecco intrecciarsi a quella scena viva il racconto dell'infelice passione di Grisostomo per la crudele Marcella. La pittura satirica del *Coloquio de los Perros* è tracciata anche qui, ma senza punta di satira:

« Non molto lungi è un luogo, dove sono quasi due dozzine di alti faggi; e nessuno ve n'ha che sulla liscia corteccia non porti inciso e scritto il nome di Marcella, anzi in alcuni è sul nome una corona, come se l' amante volesse con più chiarezza dire che Marcella porta e merita la corona di ogni bellezza umana. Qui sospira un pastore, lì un altro si lagna; là si odono amorose canzoni, qua disperate elegie. V'ha chi passa tutte le ore della notte seduto al piè d' una quercia o d'una rupe, e colà, senz'aver chiusi gli occhi lagrimosi, lo trova alla mattina il sole, estatico e rapito nel suo pensiero; altri senza dar rimedio o tregua a' sospiri, a mezzo il più gravoso meriggio d' estate invia i suoi lamenti al cielo pietoso, disteso su la sabbia infocata..... ».

E Grisostomo è uno studente di Salamanca travestito da pastore, come se n'incontra

nella *Diana* di Jorge do Montemayor; e Marcella, una specie d'Angèlica pastorale prima d'aver bevuto al fonte d'amore nella selva d'Ardenna, una ninfa di maniera che davanti al morto adoratore disserta, dall'alto d'una rupe, sui diritti femminili alla libertà del cuore.

Un' altra volta nella prima parte del romanzo troviamo echeggianti di gemiti le valli ed i boschi. Si rifugiano in una specie di chiostro selvatico i molti amanti disavventurati di Leandra per esalar languidi al cielo i lamenti del cuore ferito; ogni margine di ruscello, ogni ombra d'alberi occupa un pastore che narra a' venti le sue sventura — e Leandra mormorano i rivi, Leandra ripetono i monti percorsi dalle rime dolorose. Chi narra la storia è un capraio: — « Ma io so per esperienza che i monti creano letterati, e le capanne dei pastori albergano filosofi » — esclama, ascoltandolo, il buon curato, l'amico di Don Quijote. E se codesto letterato filosofo dopo qualche minuto si farà con pugni e calci da capraio a pestare il Cavaliere errante, ciò è dovuto appunto al confondersi che fanno sotto la penna del Cervantes gli influssi letterari del tempo suo e gli impulsi spontanei della propria natura verso una realtà sinceramente, profondamente umana. Non s'ode più da lui accordo di zampogne, senza che vi s'intrecci un ironico trillo di violino a rompere l'incanto della pastorale.

Così vanno confusi realismo e fantasia nell'episodio delle nozze di Camacho. È questi un contadino assai ricco, il quale celebra con gran feste rusticane il dì che dovrebbe unirlo alla bella Quiteria — dovrebbe, se non sorgesse l'astuto Basilio a rapirgli la sposa. Ecco dunque una scena di *kermesse* fiamminga: luminaria tra'rami, danze a suon di banda, mense pantagrueliche all' aperto, ruscelli di buon vino scorrenti da otri capaci. Ma a un tratto s' avanza tra quel realismo villereccio una fila di Ninfe simboleggianti Poesia, Discrezione, Nobiltà, Valentìa, sotto la guida di Cupido; e insieme con altre ninfe condotte dal simbolo dell' Interesse intrecciano danze allegoriche, quali potevan vedersi nelle corti italiane del Rinascimento.

Nel *Pèrsiles y Sigismunda*, invece, accadrà il contrario. Il capitolo VIII della III parte comincia leziosamente arcadico, con un ricordo enfatico delle Egloghe di Garcilasso della Vega e con un inno al Tago, il fiume sacro della pastorelleria spagnuola; quand' ecco appariscono sulla scena gruppi festosi di rustiche fanciulle in danza. « Tutte erano fiori, tutte rose, tutte grazia », belle più che il sole, con i capelli d'oro sciolti su le spalle, e odorose ghirlande sul capo. È un sogno di poeta? è lo spunto d'una pastorale fantastica? No: è semplicemente il principio d'una graziosa e realistica avventura d'amori campagnuoli.

Nel *Don Quijote*, per di più, troviamo introdotta come giuoco signorile l'Arcadia rivelata dai romanzi pastorali. Usciti dal castello dei Duchi su la via di Saragozza, il Cavaliere dalla Triste Figura e Sancho Panza ne vanno pianamente al passo di Ronzinante, quando accade loro di scorgere dinanzi a sè, sul margine d'un boschetto, due fanciulle che all'abito sembran pastorelle; ma le vesti che indossano sono invece di fine broccato. E a Don Quijote che le interroga, rispondono: che fra molti amici e parenti loro s' è concertato di venir per diletto a rinnovar per pochi giorni « una nueva y pastoril Arcadia », recitando sull'erba le egloghe di Garcilasso e del Camoens. Pericolosa evocazione, per la fantasia sognante di Don Quijote! Non era la follia pastorale sorella della follia cavalleresca? Già la sollecitudine presaga della nipote ce ne aveva avvertiti, fin dalle prime pagine del libro: —Non sarebbe da stupirsi se il mio signor zio guarendo dalla infermità cavalleresca cadesse in quella di volersi far pastore e andarsene per boschi e prati cantando. — Dalla prima infermità non guarì, se non per morte; e pur della seconda sofferse. Tornava, battuto e scorato, dall'ultimo viaggio; quando al rivedere il prato dove gia la gaja comitiva

s'era dilettata recitando egloghe in maschera, si volse allo scudiero e gli propose di farsi anch'essi pastori.

— « Io comprerò alcune pecore, e tutte l'altre cose necessarie all'esercizio pastorale, e chiamandomi io il pastore Quijotiz, tu il pastore Pancino, ne andremo per monti per selve per prati, qui cantando, là gemendo, bevendo i liquidi cristalli delle fonti....... Ci daranno, con abbondantissima mano, di lor dolce frutto le querce, riposo i tronchi de'duri sugheri, ombra i salici, profumo lo rose..., diletto il canto, conforto le lagrime, Apollo versi, e l'amore *concetti*, co'quali ci faremo eterni e famosi nei secoli venturi ». —

E con loro verranno gli amici: il curato, che si chiamerà Curiambo; il barbiere, che di maestro Nicola si farà Nicoloso; o il baccelliere Sanson Carrasco, trasformato in Sansonino o Carrascone. — Io mi lagnerò di una dama assente: tu loderai te stesso di costanza in amore; Carrasco ne canterà la sua pena per una passione infelice e Curiambro— il curato—di quel che potrà.—

Singolari contraddizioni dello spirito! Lo scrittore che ha incominciato la sua carriera con un romanzo pastorale; che ancora nella prima parte del suo poema in prosa conserva reminiscenze di quel fantastico Eliso dei sogni letterari, apertamente contro qui gli rivolge l'arma tagliente della sua ironia.

La satira del romanzo cavalleresco finisce con la satira del romanzo pastorale; e mentre la prima distingue ancora tra cavalleria buona e cattiva, tra il *divino* Ariosto e gli imbastitori di barocche avventure, tra *Amadis* e *Florismarte de Hircania*, la seconda pare invece condannar apertamente l'Arcadia come tale; non già ne' suoi eccessi o ne' suoi difetti, ma nella sua intima essenza,

Udiamo Sanson Carrasco parlare nel dialogo che s'intreccia intorno a Don Quijote, ritornato a morire nelta casa abbandonata, con l'ultima fantasia bucolica aleggiantegli nel capo:

— « Ciò che più è necessario, si è che ognuno scelga un nome di pastorella da celebrare in versi; e non lasciamo albero, per duro che sia, dove non s'incida il suo nome, com'è uso dei pastori innamorati. E quando ci mancassero pastorelle da celebrare, potremmo dare alle nostre Muse i nomi di quelle che vanno ne'libri di cui è pieno il mondo: Fillida, Amarilli, Diana, Flérida, Galatea, Belisarda; le quali, poi che si vendono in piazza, ben possiamo comprare e tenere per nostre. Se la mia dama, o meglio la mia pastora. si chiamasse Anna, io la celebrerei sotto il nome di Annarda; e se Francesca, la chiamerò Francenia; e se Lucia, Lucinda; e Sancho Panza, se anch'egli deve entrare in questa compagnia: potrà celebrar sua moglie col nome di Teresaina » —.

Chi si fa giuoco tanto leggiadramente delle pastorellerie, deve non pure aver coscienza della falsità artistica della moda imperante, ma sentirsi ben lontano dal cercar per diletto proprio quei sogni, a cui la potenza della moda aveva potuto sola indurlo altra volta. È ben vero che da vecchio ancora, sul limitar della vita, il Cervantes pensava di continuar la *Galatea*; ma più che dal suo temperamento di scrittore, questo desiderio sarà sorto dall'umile bisogno di rendersi gradito al conte di Lemos che era l'ultima sua speranza e che alla *Galatea* s'era affezionato, come ci fa sapere appunto Miguel de Cervantes, *criado de su Excelencia*. Si celava fors'anche, in codesto proposito senile, un ricordo

nostalgico dei giovini anni lontani, della balda ambizione poetica d'allora, e, forse, del dolce idillio nuziale fiorito nel suo cuore mentre nasceva quel libro, nel quale di tra'ferrivecchi dell'arte di maniera gli s'affacciavano alla memoria i nomi degli amici poeti, i primi tentativi proprii nell'arte della rima e della novella, intercalati nella finzione pastorale.

Arcade vero, arcade per naturale tendenza, il Cervantes non fu mai—anche se qualche volta volle esser tale. Fu la moda, che lo vinse; e un po'egli la seguì ciecamente, nella *Galatea*, un po' ne ritrasse qualche reminiscenza nel *Quijote*: ma finì con l' involgerla nella condanna irrevocabile del suo sorriso. Quello stesso sorriso, ironico senza amarezza, profondo senza acrimonia, che aveva ferito a morte i cavalieri, ferì più leggermente anche i pastori.

Una contraddizione, è vero, per chi di pastori aveva, da giovine, cantato. Tuttavia come la *Galatea*, con cui s'iniziò l'opera artistica del Cervantes, anche i *Trabajos de Pèrsiles y Sigismunda*—il fantastico romanzo d'avventure con cui la lunga via ebbe fine—rivelano (almeno nella prima parte) un contrasto profondo con lo scrittore limpidamente, serenamente realistico che concepì l' ideale eroico di Don Quijote, ma gli pose accanto la bonomìa popolana di Sancho Panza. Anche qui, furono le influenze letterarie che lo vinsero; e di che cosa non saranno capaci sui mediocri codeste influenze, se giunsero a piegare e traviare una delle più alte fantasie creatrici e delle più originali anime d' artisti che abbia avuto il mondo? Ma non per questo la *Galatea* o i *Trabajos* dovranno cadere nella riviera onnipossente dell' oblio, e si possono ripetere per essi le parole di Federigo Schiller: « Noi siamo cittadini del nostro tempo, come siamo cittadini dello Stato; e se passa per isconveniente, anzi illecito, lo scostarsi dai costumi e dalle abitudini della cerchia in cui si vive, perchè non dovrebbe essere anche nostro dovere, accordar la voce al bisogno ed al gusto del secolo? »

OSSERVAZIONI
SUI THERIAKA E SUGLI ALEXIPHARMAKA
DI NICANDRO

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

DA

ALESSANDRO OLIVIERI

I due poemetti di Nicandro a noi pervenuti portano comunemente il titolo Θηριακά ed Ἀλεξιφάρμακα. i quali due vocaboli vengono di solito tradotti nella nostra lingua *Veleni* e *Controveleni*. Per il fatto però che il primo vocabolo greco serve a designare quei rimedi che valgono ad annullare l'effetto delle morsicature o punture di bestie selvagge o velenose, il secondo quei rimedi che paralizzano l'effetto dei φάρμακα, cioè dei veleni che l'uomo può sorbire o nel cibo o nella bevanda, risulta chiaro che la traduzione che si fa dei due titoli nel nostro idioma non è nè esatta nè vera. Per il fatto poi che i due poemi non contengono soltanto θηριακά ed ἀλεξιφάρμακα. ma la descrizione dei singoli animali e delle singole pozioni velenose, e la enumerazione dei loro effetti sul corpo umano, si deduce cbe i due titoli non rappresentano esattamente il contenuto dei due poemi. Di qui la notizia dello Scoliasta che gli antichi cercavano per gli *Alexipharmaka* un titolo più comprensivo ed avevano pensato ad un περὶ θανασίμων φαρμάκων. Così nel manuale di Aetios (1) e in altri, la 1ª trattazione s'intitola περὶ ἰοβόλων, la seconda περὶ δηλητηρίων. Nel proemio del primo poemetto il poeta si propone di cantare all'amico Ermesianatte le forme degli animali velenosi, i quali colpiscono l'uomo senza che esso se ne avveda, gli effetti che il loro veleno produce sul corpo umano, i controveleni relativi. Dichiarando subito l'autore che per la conoscenza di cotali rimedi saranno grati ad Ermesianatte il contadino, il pastore, il taglialegna, noi possiamo dedurre che Nicandro limiterà il suo elenco a quegli animali che si trovano nei luoghi campestri e boscosi, che sono piuttosto piccoli, e che possono quindi mordere inavvedutamente la triplice classe di persone ora menzionate. E infatti non troviamo nel poe-

(1) Citando questo manuale mi valgo non solo della trad. latina del Cornario, ma anche di una trascrizione del testo greco da me fatta dal cod. Laurenziano 75, 2. Fra parentesi angolari inserisco appunto ciò che non trovasi nella trad. latina.

metto la trattazione del morso degli uomini stessi, del cane, del gatto, del cocodrillo, del leone, dell'orso, del leopardo, del cinghiale, che riscontriamo in opere le quali si occupano dello stesso argomento, come, ad es., il manuale medico di Aetios. Però è da notare che il poeta si occupa realmente, in modo speciale, consenziente cioè alla tripartizione della materia fissata nel proemio, dei soli serpenti e degli aracnidi (ragni e scorpioni); *en passant* (vv. 805-836) ricorda le api, gli iulidi, le vespe, la scolopendra (1), la migale (2), la seps, la salamandra (3), e, nello stesso modo, cioè alla sfuggita, menziona animali marini, come la murena (4), la pastinaca (5), il drago (6). Ponendo in rapporto questa maniera di trattazione di Nicandro con quella dei manuali che si occupano dello stesso argomento (specialmente Aetios, il ps. Dioscoride, presso a poco eguale a Paolo Egineta), si dovrebbe dedurre che il poeta aveva sott'occhio un manuale (particolarmente quello di Apollodoro, secondo O. Schneider, *Nicandrea*, Lipsiae 1856; cf. M. Wellmann, *Sextius Niger*, p. 561, Hermes 1889) in cui erano descritte tutte le bestie velenose, anche le marine; e dal suo modello fu così influenzato da non potere assolutamente passare sotto silenzio anche queste ultime, sebbene esse uscissero dall'argomento propostosi nel proemio. Ma perchè degli animali compresi nei vv. 805-836, alcuni dei quali, anzi tutti, sono così importanti per i ricercatori di theriaka, il poeta ha trattato solo ed appena *en passant*, mentre i manuali consimili insistono su essi con tanta diligenza? Se teniamo conto del fatto che mentre per le vespe, le api, gli iulidi, la scolopendra, la migale, la seps, la pastinaca, la murena, il drago marino, i manuali tossicologici assegnano theriache speciali, e, quel che è più rilevante, per la murena suggeriscono gli stessi rimedi indicati contro il morso della vipera, e Nicandro al contrario, per il posto che occupano i vv. 805-836, assegna a queste bestie velenose gli stessi antidoti degli aracnidi; se si considera poi che gli animali marini vengono nei manuali medici studiati molto distintamente dagli altri pure compresi nei vv. 805-836 e che, ad es. nel manuale di Aetios, il più completo del genere, essi sono oggetto di trattazione nell'ultima parte delle bestie velenose, gli altri nella prima; se si torna infine sulla osservazione che di essi animali importantissimi, alcuni di effetto letale, si parla appena; dovremmo dedurre, senz'altro, che i vv. 805-836 siano stati inseriti da chi avendo ravvisata l'opera di Nicandro imperfetta o lacunosa, volle rimediare in qualche modo, aggiungendo il brano prima della esposizione delle ultime theriache. Onde, mentre

---

(1) *Scolopendra morsitans*. Una volta tanto avverto che per la identificazione scientifica moderna degli animali e delle piante velenose nicandree mi valgo delle note apposte dal dottor M. Brenning, valoroso tossicologo, alla sua trad. tedesca dei due poemetti (*Allgemeine Medic. Central Zeitung* Berlin, 1904 nn. 6, 7, 17, 18, 19, 20). — Il Brennig spiega l'errore del poeta che l'animale abbia nelle parti posteriori un secondo capo per il fatto che « dasselbe rückwärts ebenso gut wie worwärts kriecht ».

(2) *Sorex vulgaris* o *Crocidura aranea*. Secondo Aristotele il suo morso produce nei cavalli vesciche. L'indicazione che essa sia pericolosa anche per l'uomo, si fonda forse sullo scambio di questo animale con un ragno velenoso.

(3) *Salamandra maculosa*. Der Salamander enthält bekanntlich das auf kalt-und warmblütige Tiere stark giftig wirkende Alkaloid Salamandrin, Br.

(4) *Muraena Helena*.

(5) *Trygon Pastinaca*.

(6) *Trachinus Draco*.

nei vv. 145-156 viene descritta la seps come un genere di serpenti, anzi, secondo il Lenz (*Zoologie der alten Griechen und Römer* p. 465), come la vipera sudeuropea; nei vv. 805-836 si dà alla seps il suo valore comune di lucertola: *seps chalcides* (cf. Brenn.), e se ne parla accanto alla salamandra appunto perchè, ad es. nel manuale aetiano, se ne tratta nello stesso capitolo di questo ultimo animale.

Nei suoi *Antidoti* Galeno rileva espressamente la preoccupazione dei medici nell'antichità di assorgere da medicamenti speciali per le singole malattie ad un unico e generale per tutte. Ora nei due poemetti di Nicandro e nei manuali medici consimili troviamo difatti la tendenza duplice e contraria: la specializzazione e la generalizzazione. Nei *Theriaka* si menzionano innanzi tutto quei rimedi che valgono a preservare l'uomo dal morso dei serpenti, cioè i profilattici (generalizzazione); descritti i singoli serpenti e via via i fenomeni che si producono per il loro veleno, si cercano quei rimedi che valgono in generale a curare il loro morso (generalizzazione); così descritti gli aracnidi si cercano le panacee atte a neutralizzare il loro morso (generalizzazione). Negli *Alexipharmaka* non si riscontrano rimedi generali contro le bevande o pozioni velenose, ma dopo la descrizione di ogni singola pozione sono enumerati gli antidoti relativi (specializzazione). Nei manuali medici corrispondenti troviamo da prima profilattici contro tutti gli animali velenosi (generalizzazione), poi rimedi contro tutti questi animali velenosi (generalizzazione), infine medicamenti speciali per ogni singolo animale descritto (specializzazione). Identicamente preservativi contro i veleni sorbiti nel cibo o nella bevanda (generalizzazione), medicamenti generali contro le pozioni velenose (generalizzazione), medicamenti speciali contro ogni singola pozione velenosa (specializzazione). Dunque nel primo poemetto di Nicandro mancano i preservativi contro gli aracnidi, i medicamenti generali contro tutti gli animali velenosi e i medicamenti speciali per ogni singolo animale velenoso, eccezione fatta per la vipera, contro cui si suggeriscono alcune ricette, ma in luogo e in maniera che saranno oggetto di considerazione. Di questa ultima lacuna fu in certo modo impressionato anche Io. Gottlob Schneider che nella prefazione alla sua edizione degli *Alexipharmaka* (Halae 1792) ebbe a scrivere: « In Theriacis Nicander remediorum enumerationem a venenorum animalium signis nescio qua de causa separavit ». Nel secondo poemetto mancano i preservativi e gli antidoti generali contro le bevande velenose. Ora, come profilattici contro il morso dei serpenti, il poeta raccomanda da prima suffumicazioni semplici, cioè aventi una sola sostanza, e poi una suffumicazione di varie sostanze (vv. 35-56). Confrontando gli elementi raccomandati da Nicandro con quelli suggeriti nei manuali medici corrispondenti contro tutti gli animali velenosi, non troviamo grandi differenze. Nicandro ed Aetios, ad es., raccomandano suffumicazioni di corna di cervo, pietra gagate arida (1), foglie di bletro (2), galbano (3), segatura di ginepro. E quella suffumicazione che il poeta suggerisce composta

(1) Una specie di ampelitè venuta dalla città Gagas o Gangae in Licia. Secondo Fühner anche oggi sotto il nome di *Gagat* s' intende « eine hauptsächlich in Frankreich vorkommende mit Bitumen durchtränkte politurfähige Braunkohle. Von manchen wird *gagatstein* auch als eine Art Erdpech erklärt « Br.

(2) = Πτέρις. Questa parola non indica un genere speciale, ma solo in generale felce, onde anche i neogreci l'adoperano per *pteridium aquilinum* o *athyrium filix femina* (*l'aspidium filix mas* è molto raro in Grecia). Può essere anche *aspidium aculeatum*. Br.

(3) Gomma di *ferula rubricaulis* o *f. galbaniflua* o *ceratophylla*.

di radice di rosmarino, di una dose eguale di cardamon (1), di una quantità eguale di corno fresco di cerviatto, di una parte pure eguale di melantio (2), da Aetios è riferita al medico Straton, il quale però aggiungeva di fare di tutti questi elementi con aceto delle rotelle (τροχίσκους) e, nel momento di usarle, di inumidirle con olio. In secondo luogo Nicandro (vv. 57-79) raccomanda piante che col loro odore allontanano i serpenti; anche in questo caso confrontando ciò che dice il poeta con quello che i manuali medici corrispondenti consigliano contro i veleni degli animali in genere, troviamo grandi analogie. Nicandro ed Aetios raccomandano in comune la calaminthes (3), l'agnocasto, il polio (4), l'echieio (5), l'origano (6), l'abrotono (7), il serpillo, la coniza (8), il melograno, l'asfodelo, lo stricno (9), il peucedano (10). In terzo luogo il poeta (vv. 80-114) raccomanda unzioni o frizioni e Nicandro d'accordo con Aetios, il quale però, come avvertimmo, riferisce profilattici contro tutti gli animali velenosi, raccomanda di tritare coccole di ginepro o pestare in olio le foglie secche del peucedano o della coniza di monte (11), così pure l'elelisfaco (12) e le radici di silfio (13) ed ungersene le membra. Si potrebbe quindi pensare che nella fonte nicandrea questi medicamenti ed altri registrati dal poeta (suffumicazioni di pietra tracia (14), uso dell'onogyros (15), dello skyron (16), unzione di campe (17), tritata in olio o del frutto della malva selvatica (18) o di altri elementi che per la loro importanza dovranno essere più tardi ricordati) non fossero suggeriti solo contro i serpenti, ma contro tutti gli animali velenosi in generale e che il poeta per errore li avesse riferiti ai soli serpenti. Ad ogni

---

(1) Il seme di *lepidium sativum.*

(2) *Nigella sativa* o *Lychnis githago.*

(3) Forse *calamintha officinalis.*

(4) *Teucrum polium.*

(5) Forse *echium rubrum.*

(6) *Origanum heracleoticum.*

(7) Non si può identificare con sicurezza, perchè le specie di artemisia sono molto diffuse in Oriente. Hanno maggiori probabilità l'*artemisia arborescens* e l'*abrotanum.*

(8) *Inula viscosa.*

(9) *Solanum nigrum.*

(10) *Peucedanum creticum* e *p. officinale.*

(11) Forse *inula graveolens.*

(12) Vengono in considerazione specialmente la *salvia calcina* e la *triloba.*

(13) « Diese berühmteste und kostbarste Pflanze des Altertums, welche in der Cyrenaica wuchs und der Bevölkerung ausgedehnter Landstriche zum Wohlstande verhalf, ist leider vollständig verschwunden, wenigstens ist sie nicht wieder aufgefunden worden, wenn es auch nicht ausgeschlossen ist, dass sie sich weiter im Inneren Afrikas an einzelnen Stellen erhalten hat. Abbildungen der Pflanze auf Münzen machen es sehr wahrscheinlich, dass sie zur Umbelliferen-Gattung Narthex gehörte, und Oersted (Zeitsch. für Ethnol. 1871, 3, p. 197) nannte sie daher Narthex sylphium » Br.

(14) Una specie di ampelite dura che bagnata con acqua brucia bene.

(15) *Anagyris foetida.*

(16) = ἐρυθρόδανον, *rubia peregrina* e *tinctorum.*

(17) *Eruca sativa.*

(18) *Althaea officinalis.*

modo e nei *Theriaka* e negli *Alexipharmaka* esistono lacune ingiustificabili nella redazione attuale dei due poemetti. Nonostante l' inserzione dei vv. 805-836 mancano nel corpo dei *Theriaka* alcuni animali velenosi, i quali sono descritti nel manuale del genere più completo che l' antichità ci abbia tramandato (in Aetios cioè si leggono trattazioni περὶ παρώου καὶ σπαθιούρου, περὶ πελιάδος, περὶ φρυνοῦ di cui più tardi si ricorda il veleno sorbito in bevanda, περὶ σκορπίου θαλασσίου, περὶ κωνώπων ecc.). I *Theriaka* dunque anche nella forma attuale, oltre ad essere imperfetti nella descrizione degli animali, sono su questo punto probabilmente incompleti; tanto più incompleti dovevano essere nella forma primitiva, ammettendo che i vv. 805-836 siano un'aggiunta posteriore. Anche gli *Alexipharmaka* hanno lo stesso difetto e per convincersene basta dare uno sguardo ai manuali medici più volte ricordati; infatti invano cerchiamo una trattazione περὶ πιτυοκάμπης, περὶ τοῦ ἐν τοῖς ἕλεσι βατράχου, περὶ τοῦ μέλιτος τοῦ ἐν Ἡρακλείᾳ τοῦ Πόντου γενομένου, περὶ ψυλλίου, περὶ καρπάσου ὀποῦ, περὶ σαρδονίου, περὶ μανδραγόρας, περὶ χαμαιλέοντος, περὶ γύψου, περὶ ὑδραργύρου ecc. [troviamo la menzione dello *similax* ma i versi 611-615 sono dichiarati interpolati dallo Schneider, ed. 1856].

Se quindi tanto l'un poemetto quanto l'altro per vari punti sono incompleti, è chiaro che la chiusa loro assai poco felice (*Ther*. 957-958: « ricordati anche nell' avvenire dell'omeride Nicandro derivato da Claro », *Alex*. 629-630; « possa tu anche in avvenire ricordarti del poeta Nicandro e così delle leggi di Zeus ospitale »), e quasi identica nei due poemi, dovette essere aggiunta da chi volle dare loro ad ogni modo una fine. Se poi leggiamo con una qualche attenzione il proemio degli *Alexipharmaka* non tarderemo ad accorgerci che esso difficilmente potè appartenere in origine al poema. Che vi dice il poeta? « Se anche, o Protagora, i popoli da cui deriviamo hanno fondato le loro città lontane, pure io posso facilmente nominarti i rimedi contro le pozioni velenose ». Il pensiero non potrebbe essere più puerile. Ammesso che il proemio degli *Alexipharmaka* sia stato aggiunto più tardi, si capisce perchè nel poema esistano quelle lacune che vi abbiamo notate. Gli *Alexipharmaka* sono ed erano un' opera incompleta al principio e alla fine, ed ecco perchè non avevano originariamente un titolo, lo ebbero dopo, e come dice lo Scoliasta: τὸ ποίμαη οἱ μὲν ἐπιγράφουσι περὶ Θανασίμων φαρμάκων, οἱ δ' ἀντιφάρμακα, ἄλλοι δ' ἀλεξιφάρμακα. Ma perchè erano incompleti, anepigrafi, ed anche i *Theriaka* avevano lacune ed imperfezioni? Galeno ci dice che col nome di antidoti s' intendevano: 1° rimedi contro gli animali velenosi, 2° quelli contro le pozioni velenose, 3° quelli contro i mali derivanti da vitto cattivo. Ed ecco spiegata la triplice trattazione degli antidoti secondo questo schema nei manuali medici (cfr. anche le ricette di Galeno).

Ora è importante ricordare che fra le opere di Nicandro l'antichità conosceva anche una ἰάσεων συναγωγή nella quale chi ha un po' di conoscenza del materiale medico greco non potrà non ravvisare la terza parte degli antidoti. Io credo dunque che intendimento del nostro poeta fosse quello di esaurire in un unico poema la triplice materia degli antidoti. E se l'opera era così generale, divisa in tre parti e non in tre poemi, chiaro è che anche il proemio dei *Theriaka* dovesse essere aggiunto posteriormente. Nè vale addurre che il poeta vissuto anche alla corte di Pergamo limitò le sue ricerche sugli animali velenosi a quelli che possano colpire nei paesi campestri e montani, perchè nella corte degli Attalici si dava grande incremento alle questioni agricole e di economia rurale. Nicandro scriveva i Γεωργικά ma anche i Μελισσουργικά, ma anche gli Ὀφιακά e forse i Λιθικά e riduceva in versi i Προγνωστικά; egli si occupava di vari campi della medicina. E ricordiamo che lo stesso Attalo III seminava di sua mano ne' giardini le piante velenose e assai probabilmente stendeva poi per iscritto quelle osservazioni che il crescere di quelle piante mano mano gli suggerivano. Se il poeta avea intenzione di comporre un intero poema sugli antidoti, ma

non ne scrisse che parti, è chiaro come egli non avesse ancor dato un titolo al suo lavoro e che chi ridusse le due parti ora esistenti a due poemi in quel modo poco artistico che già vedemmo, diede i due titoli i quali non designano per intero il contenuto dei due componimenti; e con un titolo generale restò la terza raccolta: ἰάσεων συναγωγή.

Dal verso 500 al 714 il poeta descrive i rimedi che si possono suggerire contro il morso dei serpenti; anzi, per dir meglio, nel v. 500 dice esplicitamente di voler dare appunto gli antidoti contro questa specie di animali; nel 714 di avere in tutto il brano che incomincia dal v. 500 dato unicamente rimedi generali contro i serpenti. Ma intanto nei vv. 636-688 compaiono alcune ricette composte di radici contro il morso della vipera in particolare. La prima suggerisce l' uso dell' echieio che è di due specie (1); si deve tagliare una parte eguale della radice delle due specie della pianta, pestarle in un mortaio o in legno cavo o su un pezzo di roccia, pestare contemporaneamente le radici dell'eryngo (2) e dell'acanto (3), aggiungervi una quantità uguale di erino (4), poi pestare insieme le foglie dell'eucnemo (5), il seme del selino (6) e una quantità uguale di anneso (7) e versarne ca. 2 gr. in vino e bere la miscela. Però avvertendo il poeta che questa ricetta vale anche contro il morso dello scorpione e dei ragni, tanto più è giustificata l' idea che il brano 636-655 sia assolutamente fuori di posto. Una seconda ricetta 656-665 raccomanda come bevanda una dramma di cameleonte bianco (8) in acqua di fiume; una terza (666-675) raccomanda l' alcibio (9) con un po' di vino, ma è da notare che già il poeta ha suggerito questa pianta come antidoto contro i serpenti in generale e quindi anche contro la vipera. Di più poichè questa pianta è del genere *echium*, perchè non parlarne in precedenza a proposito delle specie dell'echieio? Una quarta ricetta (676-688) suggerisce di prendere la corteccia del crotono (10) mescolarla con le foglie del melissofillo (11) o dell' eliotropio (12), con la radice del cotiledon (13) o con le foglie verdi della piritis (14) o tagliare il gambo dello scolopendrio (15) e rac-

---

(1) Ὠκιμοειδής ed ἔχιον di Dioscoride (Wellman). La 1ª specie è identificata con la *saponaria ocymoides* o con la *silene gallica*; la 2ª con l'*echium rubrum*.

(2) *Eryngium campestre* che anche oggi in Grecia è adoperato contro il morso dei serpi.

(3) *Acanthus mollis* o *spinosus*.

(4) *Campanula ramosissima* o *c. erinus*.

(5) Pianta sconosciuta.

(6) *Apium graveolens*.

(7) *Pimpinella anisum*.

(8) La specie nera del camaleonte è il *cardiopatium corymbosum*, la bianca è l'*atractylis gummifera*. Il succo del ramo e della radice contiene un veleno che produce comunemente la morte. Si usa anche ora « ein *Absud* der Pflanze bei Rheumatismus, während das Gummiharz der Blütenköpfe gekaut wird » Br.

(9) Forse *echium sericeum*.

(10) *Ricinus communis*.

(11) *Melissa officinalis*.

(12) Forse *heliotropium supinum* che anche ora in Grecia è adoperato contro il morso dei serpenti e le ferite dello scorpione.

(13) *Cotyledon umbilicus*.

(14) *Anacyclus pyrethrum*.

(15) *Scolopendrium scolopendrium*.

cogliere anche la panacea di Asclepio (1). Il brano 636-683 e per ciò che ha avvertito il poeta col v. 500 ed ha confermato col v. 714, e per il fatto che il poeta in altre ricette avvisa quando esse hanno efficacia speciale per le vipere, ed anche per ragioni intrinseche, si dichiara una interpolazione posteriore. Dal verso 500 il poeta incomincia ad enumerare i medicamenti botanici semplici: così nei vv. 500-508 si descrive brevemente la radice centauria (2), nei vv. 509-519 l'aristolochia (3), nei vv. 520-527 il trifoglio (4). I particolari dati intorno a queste piante si ritrovano non solo nei manuali botanici, es. Dioscoride, ma anche nella enumerazione delle sostanze semplici che i medici solevano dare in principio dei loro manuali (cfr. anche la collezione di Oribasio). Però è strano che appena dopo tre medicamenti, il poeta asserisca di voler trattare dei rimedi composti (v. 528). E infatti nei vv. 529-540 si suggerisce una ricetta di radice di tapsia (5) che sana dolori artritici, tritata, aggiunti semi di agnocasto, oleandro (6), e ruta, un germoglio di timbra (7), la radice o il gambo o il seme dell'asfodelo, o l'elxine (8), tutto pestato, bevuto in 300 gr. circa d'aceto o vino o anche acqua. Ma nei vv. 541-549 ricompare un medicamento semplice: l'alcibio; nei vv. 550-556 pure un rimedio semplice: il prasio (9). Dal verso 557 incominciano di nuovo, fatta eccezione per il primo che può essere anche semplice, i medicamenti composti. Il poeta suggerisce di liberare il cervello del pollo dalla membrana che l'avvolge, di spremere policnemo (10) e origano o tagliare l'estremo lobo del fegato di un cinghiale e di bere con aceto e vino, preferibilmente con vino, queste sostanze insieme o anche separatamente. Consiglia anche di prendere foglie verdi di cipresso o panaces (11) o il testicolo del castoro o del cavallo del Nilo e mettere tutto insieme, cioè con gli elementi detti antecedentemente (3.75 g.), e dar da bere con acqua (557-573). Suggerisce ca. 7,5 g. di artemisia, frutto del lauro, amaraco (12), caglio di lepre giovane o di capriolo o l'omaso del cervo o la rete intestinale in 180 g. di vino bianco (574-582). Suggerisce polio (13) e cedro e ginepro e frutti del platano e seme di bupleuro (14) e del

---

(1) Forse *echinofora tenuifolia.*

(2) È inutile nominare tutte le piante da cui essa può derivare; la sua descrizione richiama la specie *chlora*, di cui la *chlora perfoliata* è comune nel litorale mediterraneo (Ascherson) Br.

(3) Vengono in questione l'*aristolochia rotunda*, l'*a. longa*, l'*a. parvifolia* e l'*a. pallida* che deve essere la più potente. Anche oggi in Creta si usa contro il morso dei serpenti l'*a. sempervirens.*

(4) *Psoralea bituminosa.*

(5) *Thapsia garganica.* La radice contiene un succo acre che è adoperato nei dolori delle articolazioni.

(6) *Nerium oleander.*

(7) Forse *satureja thymbra.*

(8) *Parietaria officinalis* e *p. judaica.*

(9) *Marrubium vulgare* o forse *melissa officinalis.*

(10) Forse *calamintha clinopodium.*

(11) La radice centauria, ma anche altri rimedi erano detti panacee.

(12) *Origanum maiorana.*

(13) *Teucrium polium.*

(14) Pianta sconosciuta; si è cercato di identificarla con varie specie di *bupleurum*, specialmente col *bupleurum protractum*, ed anche col *daucus muricatus.*

cipresso di montagna (1).... o anche il sacco dei testicoli coi testicoli del cervo (583-587). Suggerisce culabateia pestata (2), ca. 300 g. di ptisano (3), 18 g. di vino vecchio, 18 g. di olio di oliva (588-593). Raccomanda ca. 50 g. di pece odorosa, il midollo della narthex (4) o circa 75 g. di ippomaratro (5) e i semi del selino e ginepro (594-598). Consiglia una bevanda di semi di ippioselino selvatico (6), due dramme di mirra, il frutto del cumino (7), in ca. 135 g. di vino vecchio (599-603). Suggerisce una dramma di nardo (8) pestata con un granchio di fiume in latte munto di fresco, aggiunto un po' d' iris (9) (604-609); consiglia di pestare in un mortaio erica (10), un ramo di tamarisco, l'erba verde della coniza, il gambo dell' acte (11), molte foglie e fiori del sambuco (12), citiso (13) e titimalto (14) e versarci ca. 350 g. di vino. Nei vv. 620-624 ricompaiono medicamenti semplici, ma di sostanze animali; ranocchie cotte con aceto o il loro fegato con un po' di vino; o la testa del serpente che ha morso con acqua o un po' di vino. Nei vv. 625-629 medicamenti composti: l'elicriso (15) o il corcoro (16) e la conila (17) e foglie pestate di origano onite (18) e frutti secchi di timbra. Nei vv. 630-635 un medicamento semplice botanico: il ramno (19). I vv. 636-688 contengono quelle ricette contro le vipere, che noi già conosciamo. Nei vv. 689-699 troviamo un medicamento semplice animale: un pezzo di carne salata e asciugata all'ombra, di iltis (20), bevuta con vino; nei vv. 700-713 una ricetta composta, cioè di 4 dramme di sangue rappreso di testuggine marina insieme con 2 dramme di cumino selvatico (21) ed una mezza dramma di caglio di lepre, il tutto bevuto con vino. Esiste dunque nel brano: vv. 500-713 una grande confusione motivata certo da aggiunte e rielaborazioni che non destano molta

---

(1) Si ammette che qui esista nel testo una lacuna.

(2) Pianta sconosciuta; si è voluta identificare con la *sanguisorba officinalis.*

(3) *Gerstenschleim*, Brenning.

(4) *Ferula communis.*

(5) Pianta sconosciuta, forse *seseli hippomarathrum.*

(6) Forse *smyrnium olusatrum.*

(7) *Cuminum cyminum.*

(8) Probabilmente il nardo indiano: *nardostachys Jatamansi* e *n. grandiflora*. Anche il nardo celtico, o valeriana *celtica* e *v. saliunca* furono adoperate contro il morso degli animali velenosi.

(9) *Iris florentina* ed *iris germanica.*

(10) Oltre ad *erica arborea* forse anche *er. verticillata* e *multiflora.*

(11) *Sambucus nigra.*

(12) = ἀμάρακος.

(13) *Medicago arborea.*

(14) Una specie di euforbia. Dioscoride (IV, 167) descrive non meno di 12 specie di euforbia, ma non ne raccomanda nessuna contro il morso dei serpenti. Alcuni pensano all' *e. characias*, altri alla *myrsinites.*

(15) Forse una achillea, p. es. l' *achillea santolina.*

(16) *Anagallis arvensis.*

(17) ἡράκλειον ὀρίγανον, la panacea di Herakles; forse *origanum heracleoticum* od *o. vulgare.*

(18) *Origanum onites.*

(19) Una specie di *rhamnus* o *paliurus aculeatus.*

(20) *Mustela putorius.*

(21) *Carum carvi*, forse anche *nigella arvensis.*

meraviglia a chi ha un po' di pratica dei manuali medici dell'antichità. Attraverso però al disordine si riconosce e intravede un certo ordine; infatti troviamo:

I *elementi semplici botanici*

vv. 500-508 radice di Chiron — 509-519 aristolochia — 520-527 trifoglio — 541-549 alcibio — 520-556 prasio — 630-635 ramno.

II *elementi composti botanici*

529-540. 588-593. 594-598. 599-603. 610-619. 625-629.

III *elementi composti botanici e zoologici*

557-573. 574-582. 583-587. 604-609. 700-713.

IIII *elementi semplici animali*

620-624. 689-699.

Nei vv. 458-499 dei *Theriaka* il poeta dice che il cenchrines trovasi a Lenno e in Samotracia, è un lungo mostro, chiamato leone variopinto, coperto all' intorno da squame punteggiate, lungo e largo assai diversamente, e produce col suo morso ulceri difficilmente sanabili e marcia e nella cavità del ventre intorno all'ombelico depositi di acqua e terribili dolori. Nei versi seguenti (469-492) il poeta aggiunge che quando il sole manda raggi cocentissimi, allora il mostro avido di sangue e tenendo dietro alle greggi si precipita sulle montagne del Saon e del Mosychlon, mentre i pastori all'ombra degli abeti cercano fresco, Anche il coraggioso deve evitare di incontrarsi con questa bestia, la quale avvolgendo con la coda sferza fortemente il corpo umano, spezza le clavicole e succhia il sangue. Ove la s' incontri bisogna fuggire non in via diretta, ma obliqua. È evidente che questa ulteriore descrizione del cenchrines non solo è fuori di posto ma è contraria alla prima, perchè nella prima si descrive un animale velenoso, al contrario nei vv. 469-492 non è più descritto un ζῷον ἰοβόλον. Una qualche corrispondenza la troviamo nella descrizione che Aetios fa del drago. Mentre per Nicandro (438-457) il drago (« ein mythologischer Tier » Bren.) è gialliccio e turchino, lucente, bello di aspetto, e nella mascella inferiore ha da ogni lato i denti disposti in tre ordini, e sotto le sopracciglia grandi occhi, e sotto il mento una barba giallo oro e produce sulla parte morsa coi suoi *denti fini* una piccola ferita, come quella del morso del sorcio; per Aetios non è ἰοβόλος ma uccide con la *forza* e la *potenza*, ha colore diverso, misura da 5 a 10 cubiti, ha in tutto il corpo squame ruvidissime, occhi grandi e sopra gli occhi escrescenze, simili a pelli, molto flessibili, nel mento anche una escrescenza che chiamano barba, grande apertura di bocca, lingua e *denti grossi* a somiglianza di cinghiali ὅθεν καὶ κατάγματα ἀπεργάζεται. Ora è da notare che Aetios conosce anche il cenchrias o ammodite a cui va certo per vari particolari ricollegato il cenchrines di Nicandro (cfr. Brenning: « Dieselbe ist eine Abart von *Pelias berus* oder von *Vipera ammodytes* angesehen worden, jedoch muss hier von Nikander ein grösseres, auch wohl nur sagenhaftes Tier gemeint sein »). Aetios così lo descrive: è grande un cubito, è di colore sabbioso, insignito per il corpo di macchie nere, ha la coda durissima, scissa nella parte

superiore, ed ha nome di cenchrias dalla durezza della coda, ha le mascelle più larghe della vipera, e le assomiglia, pur essendo la vipera biondiccia. Mordendo fa uscir sangue dalla ferita; poi la ferita si gonfia, ne esce marcia, si soffre gravezza di testa, deliquio. Ma Aetios conosce anche un altro animale di nome simile: cenchrites, che egli chiama pure δρακόντιος e acontia. L'acontia è ricordato *en passant* anche da Nicandro, ma fra i rettili innocui. Aetios al contrario ci dice che è lungo due cubiti, ha figura grossa che finisce in sottile, è di colore verde, specialmente intorno al ventre, donde il nome di cenchrites, e quando si prepara a colpire si stende tutto e si scaglia come dardo, donde il nome di acontia. Il suo morso produce sul corpo umano gli stessi effetti, ma più gravi della vipera, cagiona putrefazione e deflusso di carni. Ne deduco che, pure ammettendo che i vv. 469-492 siano un' aggiunta posteriore, dallo studio di Aetios si rileva che nella descrizione degli animali velenosi penetrava anche quella di animali non velenosi, che l'appellativo di drago si dava poco più poco meno anche ad un animale velenoso (drago in Nicandro, dracontios o cenchrites o acontia in Aetios) e che dalla analogia dei nomi cenchrines e cenchrites = δρακόντιος si deve in Nicandro l'aggiunta dei vv. 469-492 che descrivono il cenchrines non ἰοβόλος e richiamano ad ogni modo il δράκων non ἰοβόλος di Aetios.

Come i particolari sulla natura, sulla forma delle piante che servono di medicamento derivano evidentemente da manuali botanici, così anche le descrizioni degli animali dovevano essere tratte da manuali zoologici; onde come nella descrizione delle prime compaiono generi estranei all' uso farmaceutico, così anche nella descrizione dei secondi compaiono animali che non hanno a che fare coll' argomento. Il poeta descrive fra i ragni l' agroste (1) ma esso è innocuo; fra gli scorpioni quello dal colore bianco, ma anch' esso è inoffensivo. Bastandomi soltanto ricordare che non sempre in Nicandro e nei manuali medici corrispondenti troviamo registrato il luogo in cui gli animali vivono, dirò piuttosto che qualche volta manca nel poeta o la descrizione dell'animale, es. per l'ascalabo (2), la quale però manca anche nei manuali tossicologici, o l'enumerazione degli effetti che il veleno produce sul corpo umano. Così è per la seps; e nei manuali medici gli effetti sono naturalmente registrati a proposito della piccola lucertola: *seps chalcides*. In Nicandro mancano anche gli effetti del morso dell' amfesibena (3) e della scitale (4), forse perchè i manuali corrispondenti si limitano ad avvertire che la prima cagiona gli stessi effetti delle api, la seconda della vipera. Mancano in Nicandro gli effetti del morso dell'ascalabo, mentre Aetios dice che per il suo morso si prova un dolore fortissimo, e la parte colpita diventa livida. Mancano nel poeta gli effetti del morso dello scorpione simile al granchio di spiaggia (5), di quello simile al paguro (6), del giallo miele. Così mancano gli effetti dell'iosciamo (7), mentre Aetios dice che dà delirio, distorsione del corpo, deliqui, rossore degli occhi, ⟨καὶ κατὰ τὰ αἰδοῖα καὶ ταύρων (fort. ἄρθρων)⟩ κνισμὸς καὶ ἔκλυσις τοῦ σφυγμοῦ ⟨διάτασις καὶ παρακοπή

---

(1) *Lycosa tarantula* o *L. singoriensis* o *Linyphia triangularis*. Da der Biss dieser Spinne unschädlich sein soll, so kommt die Tarantul wohl nicht in Frage Br.

(2) Il *geco* di cui il morso anticamente era ritenuto mortale, oggi innocuo.

(3) Un animale favoloso.

(4) Serpente sconosciuto.

(5) Forse *carcinus maenas*.

(6) *Cancer pagurus*.

(7) *Hyoscyamus niger* o anche *albus*.

καὶ δῆξις οὔλων καὶ κνισμὸς ἐν ἀρχῇ· εἶτα πόνος>· εἰσὶ δὲ καὶ παράλληλοι (leg. παράκοποι) καὶ δοκοῦσι μαστιγοῦσθαι ὑπό τινων το σῶμα.

Nei vv. 141-156 il poeta descrive la seps; dice dapprima che sta sull' Othrys in cavi avvallamenti della montagna, in caverne petrose, su rocce boscose e che il colore della sua pelle varia secondo i luoghi. Aggiunge poi che di questo animale si hanno diverse specie, alcune abitano contrade rocciose e mucchi di pietre, sono piccole ma irritabili in modo particolare, e il loro morso è pericoloso per l'uomo; altre si assomigliano pel colore della pelle a lumache che vivono sulla terra, altre si torcono in lunghi cerchi con squame giallo verdi e molte sono bianche come la sabbia in cui abitano e si avvoltolano. Chi ha un po'di pratica dei manuali medici greci, o anche di quei ricettari minori di cui nuovi esempi ci hanno dato i papiri scoperti recentemente, non tarderà a ravvisare la fusione o meglio la successione di due descrizioni diverse dello stesso animale. Come per le opere di Aetios, del ps. Dioscoride, di Paolo Egineta, Corn. Celso, Scribonio Largo, ecc., come per i papiri medicinali ricordati, bisogna intendere con grande circospezione che essi derivino da un solo esemplare o seguano in modo particolare un medico, mentre paiono piuttosto la raccolta più o meno copiosa delle cognizioni medicinali dal tempo più antico a quello della loro composizione, così per me va presa con molto riserbo l' idea dello Schneidewin che Nicandro abbia seguito particolarmente Apollodoro. Nel corpo dei vv. 157-208 furono espunti i vv. 159, 160 perchè vi si dice che l' animale, l' aspide (1), procede relativamente diritto, in lunghi avviticchiamenti del suo corpo, pigro; e subito dopo leggiamo: ha un aspetto terribile, striscia lentamente e pesantemente sulla via e continuamente ammicca come fosse sonnolento, ma appena ode rumore o voce non è più sonnacchioso, ecc. Non ci troviamo noi piuttosto innanzi ad un caso, diciamo, di duplice redazione, come nella descrizione della seps?—Nicandro c' informa che per il morso dell'aspide l'uomo perisce senza dolore, Aetios analogamente che il veleno non produce molto dolore, ma poi, ecco l' altra redazione, ci dice che gli avvelenati sono colti da torpore, il loro volto impallidisce, sentono freddo, sbadigliano continuamente, le palpebre si contraggono, il collo si piega, il capo è pesante, l'inerzia occupa le membra, succede il letargo, si ànno forti spasimi, viene la morte in tre ore per il morso dell'aspide χερσαία, in tempo minore per quello della χελιδονία, in minore ancora per l'ὑποπτυάς che dà oscurità della vista, dolore al cuore, gonfiezza del viso, guasto dell'organo uditivo. Anche in Paolo Egineta troviamo fuso e confuso ciò che dice Nicandro e quello che aggiunge Aetios: infatti vi si legge che « dalla piccola puntura esce sangue copioso, si soffre subitaneo inebetimento degli occhi, dolori molteplici si sentono per il corpo, *ma miti e non senza piacere, onde Nicandro canta bene che l' uomo perisce senza dolore*, e il colore si muta, si fa verde, lo stomaco rode, la fronte si contrae, le palpebre si muovono continuamente, la morte sopravviene, non trascorso neppure il terzo giorno ».

Nicandro riferisce che l' emorroo (2) (294-295) zoppica obliquamente come il ceraste, e poco dopo parlando della sepedon (320-323) conferma che l' emorroo differisce da quest'ultimo animale in ciò che procede obliquamente; Aetios parlando della sepedon dichiara

---

(1) Il serpe di Cleopatra (cf. Galeno).

(2) Una specie secondaria del ceraste (*Cerastes aegyptiacus*) [Erodoto non lo ritiene pericoloso].

pure che essa procede diritta, però anche all'emorroo assegna l'andatura diritta (ἐπ' εὐθεῖαν ἕρπει). Ma è molto facile che nell'esemplare Aetios leggesse ΟΡΘΩC per ΛΟΞΩC (cf. Aelian. *de nat. anim.* XV, 13 λοξὸν οἶμον πρόεισιν), scambio assai ovvio nei manoscritti. A proposito del morso della vipera Nicandro riferisce (244 sgg.) che una febbre ardente consuma tutto il corpo dell'avvelenato, che gola ed ugola sono scosse da singhiozzo continuo, si soffrono vertigini (P. Egineta) e nelle membra e nelle coscie particolarmente si sente una gravezza di piombo, coglie un accasciamento snervante, la testa è pesante e come assordita. Al contrario qualche volta per sete ardente la gola del malato è secca, si gelano le unghie delle dita, le membra sono colte da brividi freddi, si emettono masse biliari (ps. Dioscoride), tutto il corpo poi impallidisce, un sudore gelato scorre per le membra, il colore della pelle ora si fa oscuro, come piombo, ora come bronzo, ora come rame. Il poeta descrive dunque due serie distinte di fenomeni, una contrassegnata specialmente da sensazione di freddo, l'altra di caldo. Aetios confronde le due serie e dà quindi come sintomi l'arsura, brividi freddi, il vomito bilioso, dolori, gravezza del capo, vertigini, pallore, singulto, febbre, respirazione accelerata (P. Egineta), colore plumbeo, sudore freddo. Mentre Nicandro asserisce che il dolore provato per il morso del ceraste è minore che per quello della vipera (275), Aetios dice che suole accadere quello che succede nel morso della vipera, però con tensione maggiore. Ma pare che il poeta conoscesse pittosto la versione di Aetios, perchè egli, d'accordo con questo nel dirci che si può durare ancora nove giorni prima di morire, aggiunge che in questo periodo si soffrono dolori inauditi nell'anguinaia e nei garretti, la pelle si fa plumbea e i tormenti sono così forti che poca forza vitale resta nelle membra, e solo di rado si sfugge alla morte. Anche Paolo Egineta avverte che tutto il corpo si gonfia, il pene si rizza, l'intelligenza vien meno, gli occhi si oscurano, e i colpiti periscono irrigiditi per convulsione (cf. Ps. Diosc.). Onde l'ἀφαυρότερον (ΑΦΑΥΡΟΤΕΡΟΝ) dei codici è certamente dovuto ad errore di copisti; probabilmente la lezione primitiva era σφοδρότερον (CΦΟΔΡΟΤΕΡΟΝ) [cf. Aetios: τὰ λοιπὰ δὲ τὰ ὑπὸ τῶν ἐχεοδήκτων προειρημένα καὶ τούτοις παρέπεται μετ' ἐπιτάσεως σφοδροτέρας]. Nei vv. 488-492 sono ricordati alcuni rettili innocui: l'acontia (1), i libii, l'elops, i miagroi, i moluri e i tiflopi (2); per Aetios l'acontia è tutt'altro che inoffensivo, l'elops od elaps produce στρόφος ἰλεώδης.

Nicandro conosce una sola specie di aspidi, Aetios (= Paolo Egineta) ne descrive tre: terrestre, chelidonia, ptyas. Mentre il poeta dice che il vipero ha due denti velenosi che lasciano l'impronta sulla parte morsa e che la femmina ne ha di più e morde con tutta la bocca sì che si può vedere sulla pelle il suo morso che si distende largamente, Aetios riferisce che il vipero ha due denti velenosi, la vipera quattro. Nicandro dice che il ceraste ora ha due corna, ora quattro, Aetios che ha due prominenze sul capo a guisa di corna: il primo asserisce senz'altro che quest'animale è squamoso, il secondo che vicino alla coda non ha squame, ma ne sono circondate le parti intorno al ventre, sì che l'animale serpeggiando emette un sibilo. Per Nicandro la dipsade nell'aspetto è simile alla vipera, però ne è più piccola, per Aetios è proprio una specie di vipera la quale trovasi nelle località marittime. Nicandro ci dice che il chersidro (3) è simile all'aspide, e in luogo disadatto (che

---

(1) forse *eryx iaculus*.

(2) *anguis fragilis*.

(3) Alcuni vogliono ravvisarvi *tropidonotus natrix*. « Dieselbe enthält zwar in ihrem Blute

ne tradisce certo l'aggiunta posteriore), cioè dopo aver descritto anche gli effetti del suo veleno, come per il tossico e per la buprestis (così negli *Alexipharmaka* si torna proprio in fine del poema a dare un medicamento contro i funghi [onde i versi relativi sono dichiarati interpolati], così Aetios in fine del cap. relativo ai funghi parla di essi nati là dove stanno animali velenosi) spiega e dà l'etimologia del nome. Non dice però come fa Aetios, che è chiamato proprio *idro* finchè sta nei luoghi umidi. Secondo il poeta *idro* è detto il chelidro o druino (1), sino a che lasciate le alghe acquatiche e i paduli e gli stagni va a caccia delle cavallette e delle rane sui prati umidi e per l'assalto dei tafani è costretto a nascondersi nel tronco di un albero e a formarsi quivi un nido. Avendo Aetios dato il nome di idro al chersidro tace per il chelidro. Ma il poeta cantando subito dopo che il dorso del chelidro è nero come fuliggine e la sua testa liscia somiglia in tutto a quella dell'idro, chiaro è che egli conosce un idro che non è il chelidro, ma è il chersidro per le note date rispetto all'aspide a cui deve richiamarsi chi vuole descrivere questo ultimo animale. Mentre Nicandro deriva amfesibena dall'essere la bestia bicipite, Aetios διὰ τὸ καθ' ἕτερα μέρη βαίνειν. Il poeta riferisce che nessun animale può sostenere il fischio del basilisco (2), Aetios che nessun rettile può sostenerne il sibilo, sicchè se qualcuno degli animali velenosi si affretta a prender cibo o bevanda e si accorge della vicinanza del basilisco, retrocede trascurando anche il necessario per vivere. Nicandro descrive 8 specie di ragni, Aetios dice che se ne conoscono 6, ma intanto ha descritto il δῆγμα ἀράχνης ed il τετράγναθος che è pure una specie di ragno ed anzi assai terribile. Delle otto specie descritte dal poeta noi possiamo trovare la corrispondenza certa nell'Amideno per l'acino d'uva (3) [1°], per il murmechio o formicaio (4) [6°], per lo sclerocefalo [8°]; ed è importante notare che mentre il poeta dice che l'agroste è simile al lupo (5), ma non ha descritto il lupo, in Aetios ne troviamo la descrizione. Nicandro ricorda otto specie di scorpioni e li descrive, Aetios non dà affatto la descrizione dello scorpione. Secondo il Colofonio la salamandra non risente danno dal fuoco, secondo Aetios se essa passa attraverso il fuoco non ne è danneggiata, ma se vi resta abbrucia. Secondo Nicandro non appare sulla pelle la ferita dell'aspide, secondo l'Amideno compaiono come punture di ago (= Paolo Egineta), 2 se di maschio, 4 se di femmina. Il Colofonio dice che dalla ferita del morso della vipera emana un liquido oleoso, l'Amideno che dapprima ne esce sangue, poi marcia sanguinolenta ed oleosa, l'Egineta che la parte morsa comincia a dolere e dai due fori che vi compaiono esce un liquido pestilenziale, oleoso e poi di color del rame. Secondo Nicandro in seguito al morso della dipsade l'ammalato beve fino a che gli si rompe l'ombelico, secondo Aetios si muore in due modi, o per sete se non si beve o per rottura del ventre bevendo troppo. Nicandro dà di ciascuna specie dei ragni da lui

---

und in ihren Oberlippendrüsen ein sehr wirksames Gift, doch kommt dieses, wie allgemein bekannt, niemals bei ihrem Bisse zur Geltung, da sie wieder eigentliche Giftdrüsen, noch Giftzähne besitzt », (Br.).

(1) Specie sconosciuta, forse *vipera lebetina.*

(2) Es ist hier selbstverständlich nur von einem durchhaus fabelhaften Tiere die Rede, Br.

(3) Nic. lo chiama αἰθαλόεις e quindi fu pensato alle 13 macchie rosse che il *lathrodectes malmignatus* ha sul dorso. Ma Aetios descrive l'animale tutto nero, onde αἰθαλόεις e πισσῆεν, altro epiteto nicandreo, furono interpretati: *niger planc.* E si pensò alla *lycosa palustris.*

(4) *Galeodes aranoïdes.*

(5) Specie sconosciuta.

descritti i sintomi del loro veleno, Aetios, tranne che per il ragno innocuo, per il tetragnathos e per il cranocolaptes, sintomi generali del morso di tutti i ragni, come poi naturalmente sintomi generali del morso degli scorpioni.

Secondo Nicandro l'aconito (1) è amaro come bile e rappiglia la bocca, il palato, le gengive; secondo Aetios mentre si beve addolcisce la bocca e l'astringe alquanto, poi amareggia nella lingua ed astringe le mandibole.

Nicandro ed Aetios vanno d'accordo nel dirci che gli avvelenati dalla lepre marina (2) avversano il pesce, però il secondo fa eccezione per il granchio. Il poeta avverte che le sanguisughe ove siano sorbite si fermano o nella gola o nella bocca dello stomaco, l'Amideno che o aderiscono alla bocca o alle pareti dello stomaco o alla bocca dello stomaco e suggono sangue, impinguate ostruiscono la via alla deglutizione, saziate all'eccesso emettono esse stesse sangue sì che pare che questo sia emesso dall'interno del corpo umano.

Abbiamo veduto come le sostanze suggerite da Nicandro quali preservativi contro il morso dei serpenti e forse contro il morso degli animali velenosi in genere trovano le corrispondenti nei manuali medici menzionati; così è da dire dei rimedi suggeriti contro il morso dei serpenti, che conosciamo, e delle piante suggerite contro gli aracnidi (837-941) (3). Varieranno le ricette, cioè il modo con cui le sostanze devono essere insieme combinate, ma gli elementi poco più poco meno sono quelli. Con la differenza però che nei manuali medici è sempre ben definito quando le sostanze devono servire o per clistere, o cataplasma, o bevanda, se prima o dopo il vomito (cf. anche le tante ricette negli *Antidoti* di Galeno) ecc. Facciamo qualche osservazione piuttosto sulla parte farmaceutica degli *Alexipharmaka*. Nicandro consiglia contro l'aconito di spegnere un pezzo di ferro rovente o scoria di ferro nell' acqua e dar da bere quest' acqua, Aetios suggerisce pure di spegnere scoria di ferro o il ferro stesso o oro od argento ma nel vino e di dar da bere questo vino caldo (Paolo Egineta, cf. Ps. Diosc.); Nicandro caglio di lepre o cerviatto con vino (Scribonio), Aetios caglio di lepre o cervo o capretto in aceto (Paolo Egineta, cf. Ps. Diosc.). — Contro la biacca il poeta suggerisce rami o foglie di malva, Aetios decotto di fichi e malva (Scribonio: malva condita con sale, olio, pepe, presa sola o con ortica ed erba mercuriale). — Contro le cantaridi il Colofonio raccomanda cervello di porco o di agnello o di capra o seme di lino; Aetios cervelli porcini e succo di seme di lino per clistere con grasso di oca o di gallina; il poeta suggerisce anche un clistère di latte di pecora munto di fresco o una bevanda di latte; Aetios una bevanda di latte fresco subito dopo il vomito; il poeta scorpiuro e miele, il medico scorpiuro e vino dolce; il primo terra samia (4), o mosto bollito con semi di ruta unti con olio rosato o irineo, il

---

(1) Poichè alcuni sintomi dell'avvelenamento si possono riferire all'*aconitum napellus*, altri no, il Brenn. crede che qui si tratti di una specie ignota di pianta velenosa.

(2) *Aplysia depilans*. È una lumaca con 4 corna, emette un umore che secondo le credenze dei pescatori fa cadere i capelli. Certo può produrre enfiagione della pelle ed urticaria.

(3) Darò qualche es.: aristolochia, trifoglio, cipolle, staphis agrotera (*delphinium staphisagria*), anneso (*pimpinella anisum*), dauco (*athamanta cretensis*), lauro, scorpiuro (forse *doronicum pardalianches*; anche *d. glandiflorum, genista horrida, heliotropium villosum, h. europaeum, supinum* ecc.), serpillo, silfio, camaipitis (*aiuga chamaepitys* o *a. iva*), pepe, glecon (*mentha pulegium*), cumino (*cuminum cyminum*) nardo, ecc.

(4) Forse argilla pura.

secondo terra samia o rosmarino con acqua. — Contro il coriandro (1) il Colofonio raccomanda un bicchiere pieno di vino pramnio puro (Scribonio), l' Amideno vino puro per sè o con assenzio (Ps. Diosc.); il primo il guscio di un uovo di gallina con spuma di mare, Aetios uova εἰς ἓν κενωθέντα καὶ χλιασθέντα καὶ σὺν ἅλμῃ ῥοφούμενα (Ps. Diosc.). — Contro la cicuta il poeta consiglia una bevanda o un clistere di vino puro, il medico bevanda di vino dolce puro alternata con latte di vacca o asina o assenzio con pepe ecc. (Ps. Diosc.). — Contro il tossico (2) Nicandro suggerisce di legare l' ammalato, ubbriacarlo con vino, e aprirgli poi la bocca per farlo vomitare; così presso a poco suggeriscono anche Aetios e il Ps. Diosc. i quali però raccomandano di dare anche olio rosato. — Contro l'efemero (3) il Colofonio suggerisce foglie di quercia o anche del faggio, insieme con ghiande (Ps. Diosc.); l'Amideno medesimamente decotto di foglie o di ghiande di quercia « con latte »; il primo rami o radici di poligono (4) in latte, il secondo « succo di poligono con vino » [nella trad. del Corn. mancano anche le parole corrispondenti alle greche del cod. ἢ ἀμπέλου ἕλικας κεκομμένους ἢ βάτου ἀκρεμόνων ἢ μύρτων ἀφέψημα μετ' οἴνου ἢ]; il primo viticci di vite in acqua, il secondo in vino; il primo talli di batos (5); il secondo, come risulta dal brano greco ora citato, in vino. — Contro l'issia (6) Nicandro suggerisce assenzio e mosto, Aetios consiglia, dopo aver sufficientemente eccitato il vomito e liberato il ventre per mezzo di clistere, ἀποβρέγματα di assenzio con molto vino o aceto o oxymelis; il primo tragorigano (7) selvatico, il secondo decotto di tragorigano con un po' vino (σύν τινι οἴνῳ dice il cod., *cum aliquo ex praedictis* [cioè vino o aceto o oxymelis] *vel cum lacte*, Corn.). — Contro il sangue taurino Nicandro suggerisce fichi selvatici inzuppati in aceto, mescolati con acqua, Aetios fichi selvatici con oxykratos e nitro o il succo di fico o liscivia di legno di fico o ramicelli di fico con aceto e nitro e fichi secchi. — Contro la buprestis (8) il poeta suggerisce fichi secchi o cotti con vino o una bevanda del loro succo con miele, anche il medico di Amida fichi secchi grassi come cibo e loro decotto con vino, dopo vomiti eccitati da brodi grassi ed evacuazioni per mezzo di clisteri (Scribonio: fichi secchi cotti in acqua e gli stessi fichi mangiati assai copiosamente). — Contro il latte rappreso il poeta raccomanda caglio in generale, Aetios caglio specialmente di lepre e aceto; il Ps. Diosc. caglio ed aceto (Corn. Celso). — Contro il doricnio (9) Nicandro suggerisce latte o mosto caldo, Aetios solo dopo vomiti e clisteri miscela di miele e latte d'asina o di capra recentemente munto e mosto tepido con anneso e mandorle amare. — Contro l'oppio il poeta suggerisce vino e mosto caldo, il κόμης τοῦ ὀψικίου vino

---

(1) Non il *coriandrum sativum*, ma una pianta sconosciuta forse simile ad esso (*oenanthe crocata ?*).

(2) Un veleno preparato forse con veleno di serpenti.

(3) Prob. *colchicum autumnale* o *c. variegatum*.

(4) *Polygonum convolvulus*.

(5) Forse *rubus fructicosus*.

(6) Propriamente una bevanda che contiene gomma viscosa; alcuni pensano al *viscum album*; altri al χαμαιλέων λευκός di Dioscoride (*atractylis gummifera*).

(7) *Satureja thymbra* o *stachis glutinosa* o *thymus teucrioïdes*, o *micromeria iuliana*.

(8) Secondo alcuni un insetto che vive nelle conifere simile alle cantaridi, secondo altri il *meloë proscarabaeus* o un'altra specie di *meloë*, simile alle cantaridi.

(9) Secondo alcuni *solanum melongena*, secondo altri *convolvulus dorycnium*, secondo altri una leguminosa velenosa.

vecchio puro in abbondanza con assenzio e cassia, il Ps. Diosc. anch'esso vino puro abbondante con assenzio e cinammomo; Nicandro raccomanda anche di scuotere dal sonno l'ammalato o con colpi o con voci, l'Amideno ⟨θείῳ κεκαυμένῳ καὶ θριξὶ καὶ πίττῃ καὶ κεδρίᾳ, βράθυϊ κ(εκαυμένῳ) καὶ τοῖς ὁμοίοις⟩ ὀσφραντικοῖς διεγείρειν; il poeta consiglia di prendere panni di lino, bagnarli nel vino e in olio caldo per riscaldare le membra dell'avvelenato, ed anche il bagno caldo, Aetios ἐμβιβάζειν θερμὴν ἔμβασιν καὶ πυριᾶν διὰ τὸν κνισμόν. Contro le sanguisughe il Colofonio suggerisce o neve o ghiaccio, l'Amideno neve sciolta in aceto, e distingue casi diversi, cioè se l'animale si è fermato alla bocca dello stomaco devesi dare ciò che può sciogliere il corpo, quindi purgante o molto olio (Galeno); se è nella gola, l'ammalato devesi porre in un bagno caldo fino alla gola (Paolo Egin.). — Contro i funghi il poeta consiglia feccia di vino o sterco di pollo in polvere per eccitare il vomito, il medico della corte bizantina riferisce che Filagrio consigliava sterco di pollo con oxykratos od oxymelis. Contro la salamandra il primo suggerisce galbano, il secondo galbano e miele. Non ho citato tutte le più minute differenze che intercedono tra Nicandro ed i manuali medici corrispondenti, specialmente quello di Aetios, perchè sarei andato troppo per le lunghe; dagli esempi addotti però si può dedurre che nei manuali tossicologici c'è quasi sempre maggiore precisione che nei due poemetti, derivata forse anche da progressi maggiori nella scienza medica in generale e nella tossicologica in particolare. Chi conosce poi questo genere letterario che andiamo esaminando potrà figurarsi come nei manuali medici compaiano anche maggiori materiali e specialmente maggiori ricette di quelle che possano trovarsi in Nicandro, sebbene non manchino casi in cui questi sia più ricco anche di Aetios. Ma voglio fare osservazioni ben più importanti.

Nei vv. 91-97 dei *Theriaka* Nicandro suggerisce questo profilattico contro il morso dei serpenti « grattugia in un mortaio di pietra 2 rami di abrotono ben pieni di foglie, insieme con ca: 0,625 g. di cardamon ed un pugno di frutti freschi di dauco, fanne pasticche o pillole (τροχοειδέα πλάσσων), mettile in luogo ombroso, arioso ad asciugare, quindi tritale in un boccale da olio e ungetene le membra ». Quanto nella medicina antica preoccupi la σκευασία ἀρτίσκων o τροχίσκων o κυκλίσκων (per es. di scilla, di rose ecc.), si può avere una idea leggendo gli *Antidoti* di Galeno.

Nei vv. 98-113 troviamo un profilattico anche più interessante: « getta due vipere, prese sul crocevia colte nel loro accoppiamento, ancor vive, in una pentola, aggiungi circa 119.5 gr. di midollo di cervo ucciso di fresco, poi ca. 1 litro di olio rosato e una parte eguale di olio di oliva e ca. $3/_{10}$ di litro di cera, cuoci tutte queste sostanze fino a che la carne si sciolga e si stacchi dalla spina, allontana la spina che contiene un veleno potente, e con la miscela ungi il tuo corpo ». A proposito di questa ricetta si potrebbe osservare che essa contradice a quanto il poeta espone più tardi sulla vipera; infatti dalla descrizione dell'ἔχις e dall'ἐχίδνη (209-257) risulta che il maschio e la femmina hanno il loro veleno solo nei denti, dalla ricetta che l'hanno nella spina; Galeno nei suoi *Theriaka* non suggerisce di allontanare la spina, ma la testa perchè appunto in questa sta il veleno letale.

Però lo stesso Galeno dicendoci che il 1° ad introdurre le vipere nelle theriache fu Andromaco seniore e che egli consigliava di togliere da prima agli animali la coda ed il capo siccome contenenti veleno, di far uscire il sangue, di porre a cuocere le carni senza adipe in una pentola fino a che queste si staccassero dalla spina e di allontanare poi la spina, perchè velenosa (*Antid.* 37 ed. K., cfr. anche la theriake di Andromaco iuniore ib. pag. 94), possiamo benissimo spiegarci il perchè della contradizione nell'opera nicandrea. Ma ciò che interessa assai è l'uso della vipera contro il morso dei serpenti, degli animali velenosi in genere, quindi anche della vipera stessa.

E la σκευασία θηριακὴ δι' ἐχιδνῶν si può dire che preoccupi tutta la tossicologia antica (e buona parte della farmaceutica), come anche in questo caso fa fede lo stesso Galeno. Nei vv. 98-113 la vipera è usata esteriormente, ma nei manuali medici è suggerita anche come farmaco di uso interno. Del resto, nei vv. 620-624 il poeta propone che contro il morso dei serpenti si sorbisca la testa del serpente che ha morso con un po' d'acqua o un po' di vino. Questo uso non prelude gli studi moderni di omiopatia e alla fin fine di sieroterapia? Contro il veleno del rospo estivo Nicandro suggerisce carne cotta o arrostita o la milza del rospo palustre. Contro il morso della vipera Aetios suggerisce theriaka di vipere come cataplasma, suggerisce di mangiare come anguilla la stessa vipera scuoiata e cotta, tranne la testa, la coda, le viscere: la testa si deve applicare sul morso nella sua parte ancor calda presso il collo. Contro il morso dell' emorroo propone il capo dello stesso animale, contro il morso del toporagno il toporagno stesso, abbruciato con aceto, come cataplasma; contro il drago marino l' animale stesso tagliato. Ed anche contro il veleno delle cantaridi le ali e i piedi delle cantaridi stesse con vino dolce; contro il veleno dei funghi le foglie del pirastro cotte con funghi. Celso consiglia contro il morso dello scorpione lo scorpione stesso bevuto con vino o usato come cataplasma. Galeno nei suoi *Theriaka* ricorda quanto giovi alle malattie l'uso di animali (noi ricordiamo anche il fr. orf. 175 Abel); egli ci dice che i morsi dal cocodrillo (1) sono curati col grasso dello stesso animale adoperato come cataplasma ed enumera tanti e tanti animali (ricordiamo quanto Archigene raccomandi la vipera contro l'elefantiasi) di cui si vale la terapia; egli poi insiste anche sul fatto che πολλὰ τῶν ζῴων καὶ τὰς χολὰς ἑαυτῶν ἔχει βοηθεῖν τῷ ἀνθρώπῳ δυναμένας, καὶ τὰ στέατα, καὶ τοὺς μυελούς, καὶ τὸ γάλα, καὶ τὸ δέρμα, καὶ τὸ αἷμα αὐτό. Ed infatti anche nei *Theriaka* di Nicandro troviamo suggeriti via via contro il morso dei serpenti: cervelli di pollo, testicoli del castoro (cfr. la theriake di Damocrate, Gal. *Ant.* p. 100), caglio di lepre o di daino o di capriolo, l'omaso del cervo e la sua rete intestinale, il suo sacco dei testicoli coi testicoli, il granchio di fiume (v. anche gli *Antidoti* di Galeno) (2), ranocchie cotte in pentòla o il loro fegato, l'iltis, la testuggine marina; contro gli aracnidi e gli scorpioni l'uso delle sanguisughe, lo sterco di capra. Che se anzi contro questi ultimi animali si può avvertire che pochi sono gli elementi animali raccomandati, e neppure ad es. le teriache di vipere, devesi ricordare che il poeta non suggerisce nel suo poema i κοινὰ βοηθήματα contro tutti gli animali velenosi. E κοινὸν βοήθημα nei manuali medici è, ad es., l'uso di polli uccisi, squartati e posti ancor caldi sulla ferita. Nei manuali medici troviamo pure raccomandati come theriaka granchi di fiume, ranocchie, sangue di testuggine, sterco di capra e caglio di lepre.

Negli *Alexipharmaka* e nei manuali medici corrispondenti sono raccomandati: caglio di lepre o cerviatto o cervo (v. anche gli *Antidoti* di Galeno) o capretto, cervello di porco o di agnello o di capra, grasso di oca (sangue di oca, di cervo, di anatra, v. Galeno, *Antidoti* p. 124), o gallina, carni di agnello, galline, porcelli, brodi di pollo, oca o vitella, theriaka di vipere, conchiglie crude, o arrostite, midolli di cervo, latte di asina o vacca o donna, sangue di oca, granchi, cimici, sterco di pollo, uova calde di testuggine,

---

(1) In una ricetta data da Galeno è raccomandata la carne del κροκόδειλος χερσαῖος detto σκίγκος contro il morso degli scorpioni (*Antid.* p. 178).

(2) In un medicamento di Claudio Apollonio si consigliano anche granchi marini (Galeno *Antidoti* p. 172).

carne di tartaruga, rane, sangue di testuggine marina (cf. Gal. *Antid.* p. 124), sterco di colomba.

Contro il morso dei serpenti italici Celso consiglia la tortora marina, contro lo scorpione marino Aetios la τρίγλα ἀνασχισθεῖσα καὶ ἐπιτεθεῖσα. Nell' opera περὶ εὐπορίστων il ps. Galeno consiglia contro il morso degli animali velenosi cenere degli interiori dei granchi (καρκίνου τῶν ἐντὸς ἡ τέφρα p. 502).

Ma Nicandro raccomanda anche di usare nella terapeutica quelle piante che crescono là dove stanno proprio gli animali velenosi; così contro la rana muta si consiglia radice della canna e vino e non mancano es. nel poeta e nei manuali tossicologici della preferenza data a quelle piante che hanno qualche somiglianza coll'animale morso; onde l'echieio contro il morso dei serpenti, lo scorpiuro contro gli scorpioni. E non viene allora in mente ad es. anche quella serie di guarigioni prodotte nella remota antichità dall' applicazione sulle ferite del ferro con cui il paziente è stato ferito? Nicandro consiglia anche, nel caso di ferita da parte degli aracnidi e degli scorpioni, la cauterizzazione della parte lesa, come si fa oggi (Celso dice che alcuni pongono carbone di scorpione abbruciato sulle ferite causate dal morso di questo animale; il ps. Galeno nell' opera περὶ εὐποριστων consiglia contro il morso dello scorpione ὄστρακον incandescente posto sulla ferita), l' uso della σικύη χαλκήρης per l' estrazione del veleno; ma nei manuali medici questi rimedi sono suggeriti contro gli animali velenosi in generale e specialmente contro il morso dei serpenti. Aetios e gli altri a noi noti consigliano anche il succhiamento della ferita, in modo particolare nel morso della vipera, dopo aver sciacquato la bocca con olio. Celso dice che alcuni morsi dello scorpione furono guariti cavando ai feriti semplicemente del sangue. Degno di nota è anche il suggerimento dato dal poeta di porre la mano o il malleolo ferito in una pelle di capra piena di vino, di legare questa pelle fino alla parte superiore del braccio o della gamba ed aspettare che il vino faccia cessare il dolore (921-929). Chi conosce un po' la medicina antica non sarà certo meravigliato innanzi a cotesti metodi empirici. Ci narra il ps. Dioscoride che gli Egiziani al tempo della mietitura avevano sempre pronta una pentola di pece e tenevano appesa al loro corpo una fascia. Quando un serpente mordeva, il contadino morso si poneva a sedere, gettava la fascia nella pentola di pece e legava strettissimamente una volta o due il braccio o la gamba un po' sopra la ferita; poi due dei presenti stringevano e fregavano la parte intorno a cui era stretto il laccio e instillavano pece nella ferita. Quando questa aveva sorbito buona parte della pece, scioglievano il laccio e ponevano sopra cipolle ed altro (nell' antica chirurgia dopo l' amputazione di un braccio o di una gamba ecc., si poneva il moncherino in pece bollente).

Prima di chiudere queste mie osservazioni voglio anche notare che ove al poeta si offra l'occasione di divagare nel campo della mitologia, di abbondare in particolari estranei affatto all'argomento, lo fa assai volentieri. Ma ricordiamo che questo fenomeno è proprio dell' arte ellenistica, proprio dei precursori dei dotti pergameni. Chi non ricorda l' arte dell' ara pergamena, chi non lo stile di Antigono Caristio, chi non i frammenti di Polemone Ilieo?

MEDEA CORINZIA

NELLA TRAGEDIA CLASSICA E NEI MONUMENTI FIGURATI

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

DAL

DR. FRANCESCO GALLI

PARTE PRIMA

MEDEA CORINZIA NELLA TRAGEDIA CLASSICA

I.

Le avventure corinzie di Medea nelle fonti preeuripidee

Il passo II, 3, 10, (8) di Pausania offre materia a numerose questioni assai importanti. Giova quindi sottoporre a diligente esame il racconto riferito nel luogo medesimo, per cercar di dichiarare tutte le difficoltà che questo presenta, sia rispetto alla forma, sia rispetto al contenuto.

Dalle parole dette in principio dal periegete (Εὔμηλος δὲ Ἥλιον ἔφη δοῦναι, κτλ) noi ci aspetteremmo che in realtà tutto il passo seguente (nel quale si contengono delle notizie riguardanti appunto le avventure di Medea a Corinto) potesse, per la sostanza, ascriversi senza alcun dubbio all' autore dei Κορινθιακά, Eumelos, ovvero ad una fonte tratta immediatamente da lui. Di questa derivazione però possiamo essere materialmente sicuri soltanto per le prime parole di Pausania, colle quali si narra che Helios, dividendo il suo regno tra i figliuoli Αἰήτης ed Ἀλωεύς, assegnò al primo l' Efirea ed al secondo l' Asopia. Ma Aieta, partendo in seguito alla volta di Colco, abdicò al regno di Corinto in favore di Βοῦνος, figliuolo di Hermes e della ninfa Ἀλκιδαμεία. Fin qui siamo autorizzati a credere che realmente Eumelos sia la fonte diretta di Pausania, in quanto il racconto da noi esposto non fa che ripetere approssimativamente il contenuto di un frammento di otto versi attribuito al poeta corinzio e riportato nello Schol. Pind. Ol. XIII, 74 (1). In seguito Pausania, fatto cenno dei re che si successero in Corinto dopo la reggenza di Bunos, giunge a Medea, della quale narra che fu mandata a chiamare a Jolco da parte dei Corinzi, rimasti privi di re, e che ottenne il governo della città di cui divenne signore anche Giasone. A

(1) Cfr. *Epicorum graccorum fragmenta.* ed. Kinkel—Lipsia, Teubner, 1877, I, 188.

Medea intanto, prosegue Pausania, nacquero dei figliuoli che essa nascondeva nel tempio di Hera, stimando che in questa maniera sarebbero divenuti immortali. Infine però la maga s'accorse di essersi ingannata nella sua speranza e, colta in pari tempo da Giasone sul fatto [καὶ ἅμα ὑπὸ τοῦ Ἰάσονος φωραθεῖσαν], dopo che costui, non volendo accordar perdono a lei che glielo chiedeva, se ne fu partito alla volta di Jolco; per queste ragioni abbandonò anch' essa Corinto, lasciando Sisifo a capo del regno. Queste in breve le notizie che ci fornisce Pausania circa la dimora di Medea e Giasone in Corinto, la discordia sorta fra loro e la partenza finale dalla città. L' uso degl' infiniti dipendenti (da ἔφη) che ricorrono nel passo [γίνεσθαι-κατακρύπτειν-μαθεῖν-ἔχειν-οἴχεσθαι-ἀπελθεῖν], farebbe in realtà sorgere in noi la persuasione che tutto il racconto del periegete fosse desunto da Eumelos. Nondimeno, ad insinuare il dubbio circa l'assoluta unicità della fonte qui utilizzata, bastano le parole: τάδε μὲν οὕτως ἔχοντα ἐπελεξάμην che chiudono il passo e con le quali pare che Pausania indetermini in certa maniera l'origine degli elementi da lui insieme fusi per formarne l racconto relativo a Medea corinzia. Ma del resto, che Pausania avesse ricavato del tutto o soltanto in parte da Eumelos il suo racconto, è questa per noi una quistione di secondaria importanza. Preme invece mostrare come dal passo in esame non possiamo noi assolutamente ricavare la vera tradizione fissata dall' autore dei Κορινθιακά circa le avventure di Medea in Corinto, segnatamente per ciò che riguarda la fine dei figliuoli della maga. E che non sia affatto possibile risalire a questa antichissima tradizione solo per mezzo del luogo di Pausania, ma che convenga invece integrare il luogo stesso per giungere approssimativamente a codesta ricostruzione, lo mostrano due ragioni fondamentali. La prima risiede nel fatto che Pausania non attinse direttamente ai Κορινθιακά: il Wilisch nel suo scritto: *Ueber die Fragmente des Epikers Eumelos* (Lips. Teubn. 1875, p. 4, sgg.), (1) crede che la fonte diretta di Pausania sia stata nel nostro caso un esiguo compendio del poema (2). Del resto lo stesso Pausania ci parla di una Κορινθία συγγραφή di Eumelos, mostrandosi dubbioso nell' attribuire questo trattato al poeta corinzio [cfr., II, 1, 1: Εὔμηλος...., φησὶν ἐν τῇ Κορινθίᾳ συγγραφῇ, εἰ δὴ Εὐμήλου [γε] ἡ συγγραφή, κτλ]. Siamo dunque autorizzati a concludere che alcuni degli elementi contenuti nei Κορινθιακά sfuggissero a Pausania nel suo racconto, sia perchè passati attraverso ad un compendio in prosa o per la bocca dei *ciceroni*, sia perchè sottoposti, come si legge nel passo medesimo II, 3, 10, ad una specie di ἐπίλεξις.

A questa ragione d' indole generale possiamo farne seguire un'altra risultante da una serie di particolari osservazioni che si riferiscono al luogo speciale di Pausania; luogo che presenta tali difficoltà, da doversi ritenere lacunoso e corrotto specialmente nella seconda parte. E volendo fermarci subito a qualche difetto di forma, notiamo come, dopo le parole τέλος δὲ αὐτήν τε μαθεῖν ὡς ἡμαρτήκοι τῆς ἐλπίδος, καὶ ἅμα ὑπὸ τοῦ Ἰάσονος φωραθεῖσαν, aspetteremmo meglio quelle con cui si chiude il passo: τούτων... ἕνεκα ἀπελθεῖν... παραδοῦσαν Σισύφῳ τὴν ἀρχήν—; mentre il luogo di Pausania, dopo l'indistinto accenno (del quale avremo tosto a parlare) alla colpa di Medea ed all'ira di Giasone, continua così: οὐ γὰρ αὐτὸν (Giasone) ἔχειν δεομένῃ

---

(1) Cfr. lo scritto recente di A. Boselli: *Il mito degli Argonauti nella poesia greca prima d'Apollonio Rodio* (in *Riv. di St. Ant.* IX, 1 p. 130 cont.) nel quale sono anche esposte le conclusioni del Marckscheffel, del Wilisch stesso, del Groddeck e del Weichert circa il contenuto dei Κορινθιακά.

(2) Parrebbe però più verisimile che la principal fonte della erudizione di Pausania non fossero che le informazioni dei *ciceroni!*

συγγνώμην, ἀποπλέοντα δὲ ἐς Ἰωλκὸν οἴχεσθαι—; parole che presentano una forma abbastanza incerta e strana.

Passando a discutere il contenuto del passo, notiamo come il periegete, riportandosi all' autorità di Eumelos, dica che Medea, stando a Corinto, nascondeva i figli, man mano partoriti, nel tempio di Hera ἀθανάτους ἔσεσθαι νομίζουσαν. Codesta tradizione relativa all' occultamento dei figliuoli di Medea nell' ἄβατον di Hera si mostra in rapporto con una notizia riportata nello Schol. Pind. Ol. XIII, 74, là dove, riprodotto e commentato il frammento 2 [« Ἀλλά-γαῖαν »] di Eumelos, si narra che Medea, dimorando in Corinto, liberò quei cittadini dalla carestia, mediante sacrifici fatti in onore di Demetra e delle ninfe di Lenno. Intanto Giove s' invaghì della maga la quale non volle cedere a questo amore, temendo l' ira di Hera che, in ricompensa, promise αὐτῇ ἀθανάτους ποιῆσαι τοὺς παῖδας. Ma, continua lo scoliasta, ad onta di tale promessa, i fanciulli morirono e furono in seguito venerati dai Corinzi sotto il nome di μιξοβάρβαροι. Il rapporto in cui si mostrano le due tradizioni c' induce a pensare che, assai probabilmente, nella notizia di Eumelos in Pausania Medea nasconde i figliuoli proprio nel tempio di Hera e non in quello di altra divinità, perchè appunto c'era l'altra tradizione secondo la quale la immortalità era stata promessa alla maga da Hera medesima.

Intanto il Castellani, nel suo opuscolo: *Del mito di Medea nella tragedia greca* [Venezia, Visentini, 1893], leggendo questa notizia dello scolio Pindarico con una certa superficialità, afferma che, per quanto nello scolio non si dichiari questo secondo racconto (secondo, rispetto a quello che risulta dal frammento dei Κορινθιακά) tratto da Eumelos, riflettendo tuttavia che la notizia in esso contenuta e quella che troviamo riportata in Pausania si integrano e si confrontano, si possa, senza grande stento, credere la promessa dell' immortalità fatta da Hera in favore dei figliuoli di Medea come un elemento ricavato anch'esso dai *Corinthiaca*. Ora io non credo conveniente aderire a questa opinione del Castellani; e ciò per due ragioni.

Innanzi tutto, messi accanto il frammento di Eumelos in Pausania e la 2ª notizia dello scolio Pindarico, si scorge, salvo che non si voglia ammettere nel poeta corinzio uno strano sincretismo mitico, che i due racconti sono in contraddizione tra loro. A qual proposito infatti avrebbe Medea nascosti i suoi figliuoli nell' ἄβατον di Hera per renderli immortali [Eum. in Paus.], se codesta immortalità le era stata promessa dalla dea medesima [scol. Pind.]? In secondo luogo a me pare, leggendo attentamente tutto lo scolio a Pindaro, che la sua forma medesima non ci autorizzi ad attribuir neppure di lontano ad Eumelos la tradizione relativa alla promessa di Hera a Medea. Lo scoliasta infatti, dopo aver (ad illustrazione del ricordo che Pindaro fa, nella sua ode, di Medea accanto a Sisifo in rapporto a Corinto) riportato, commentandolo, il lungo frammento dei Κορινθιακά, che riguarda semplicemente le relazioni tra Aieta e Corinto, aggiunge: Μηδείας μέμνηται ὅτι ἐν Κορίνθῳ κατῴκει, κτλ, che è come se dicesse: *e intorno a Medea narrano le tradizioni che dimorasse in Corinto*, ecc. Questa notevole indeterminatezza dello scoliasta, aggiunta alla evidente contraddizione tra la sua seconda notizia e quella di Eumelos in Pausania, rende adunque insostenibile l' opinione del Castellani e ci conduce ad attribuire ad altra fonte la notizia in questione. Il racconto delle benemerenze di Medea verso i Corinzi, da lei salvati dalla carestia, trova riscontro nelle parole... λιμώττοντας αὐτοὺς [*i. e.* i Corinzi] ἐπῳδαῖς τισιν ἰάσατο dello Schol. Eur. Med. 11; parole che il Lobeck [*Aglaoph.* p. 1209], per ciò che riguarda i mezzi usati da Medea nel liberare i Corinzi, riferisce, accanto a quelle del nostro scolio Pindarico, al culto dei *Kabeiroi*.

Ma la seconda notizia dello scolio Pindarico non è, nell' apparenza almeno, priva di

qualche difficoltà. Come mai accade che i figliuóli di Medea muoiono, ad onta della promessa solenne di Hera? A tale obbiezione si può rispondere mettendo innanzi un confronto abbastanza efficace, il quale mostra come talvolta una divinità possa anche promettere l' immortalità, senza poi effettuarla, a causa di particolari circostanze. Nell'inno omerico a Demetra si narra che questa dea aveva promesso a Metaneira, moglie di Celeo, di renderle immortale l'ultimo ed inaspettato figlio Demofoonte. Ogni notte Demetra, per mantenere la sua promessa, nasconde il fanciullo, unto di ambrosia, nel fuoco ardente, al pari di un tizzo; e ciò all' insaputa dei genitori di lui. Ma una bella notte Metaneira, spiando, s'accorge dell'apparente pericolo a cui viene esposto il suo caro rampollo ed emette un grido di angoscia e di pena indicibile. La dea ode quel gemito doloroso, dichiara di non poter più mantenere la sua promessa e chiede indignata che si celebrino dei sacrificii espiatori destinati a placar l' ira sua. Qualche cosa di questo genere bisognerebbe immaginare per spiegarsi in certa maniera la fallita promessa di Hera a Medea (1).

Tornando ora al luogo del periegete, notiamo subito che la prima e più grave difficoltà, rispetto al contenuto di esso, s'incontra nelle parole: καὶ ἅμα ὑπὸ τοῦ Ἰάσονος φωραθεῖσαν, le quali seguono all'accenno relativo alla delusione di Medea circa l'immortalità dei figli (τέλος δὲ αὐτήν τε μαθεῖν ὡς ἡμαρτήκοι τῆς ἐλπίδος) e ci dànno notizia dell' ira di Giasone contro Medea da lui sorpresa nell'atto di compiere qualche azione per cui egli, non volendole accordar perdono, se ne andò a Jolco. Il passo di Pausania è da ritenersi a questo punto assai lacunoso, in quanto noi, non scorgendovi alcun accenno manifesto ad una colpa della maga, possiamo sempre domandarci: Ma in quale atto vien sorpresa Medea dal marito che, indignato, abbandona poi Corinto? L'oscurità del luogo di Pausania a questo punto non sfuggì al Seeliger [cfr. art. *Medeia* in Roscher, *Lexikon*, p. 2493] il quale trova il motivo determinante di codesta ira di Giasone (in sostanza, la colpa della maga) in un φόνος ἀκούσιος perpetrato da Medea a danno dei suoi figliuoli (*bei dem Versuche*, dice il Seeliger, *sie unsterblich zu machen*) ed analogo a quello che si rannoda alla uccisione del vecchio Pelias. Osservo però che l' analogia cercata dal Seeliger si mostra poco accettabile: la morte del re di Jolco mette capo ad un φόνος ἀκούσιος non di Medea ma delle Peliadi, indotte dalla maga ad aprire le membra del padre loro perchè in esse potesse infondersi il liquido della giovinezza (2). Medea anzi, persuadendo le Peliadi al triste passo, dal momento che era in lei la potenza di ringiovanire il re (si ricordi il ringiovanimento di Esone e la felice prova fatta sull'ariete), operava, lasciandolo poi morire, una uccisione volontaria, per quanto mediata ed indiretta.

---

(1) Con questa narrazione contenuta nell' inno omerico s'accorda il racconto pseudoapollodoreo [cfr. *Bibliotheca*, ed Wagner, p. 155, n. 171) relativo alla nascita di Achille e che suona così: ὡς δὲ ἐγγέννησε Θέτις ἐκ Πηλέως βρέφος, ἀθάνατον θέλουσα ποιῆσαι τοῦτο, κρύφα Πηλέως εἰς τὸ πῦρ ἐγκρύβουσα τῆς νυκτὸς ἔφθειρεν ὃ ἦν αὐτῷ θνητὸν πατρῷον, μεθ' ἡμέραν δὲ ἔχριεν ἀμβροσίᾳ. Πηλεὺς δὲ ἐπιτηρήσας καὶ σπαίροντα τὸν παῖδα ἰδὼν ἐπὶ τοῦ πυρὸς ἐβόησε. καὶ Θέτις κωλυθεῖσα τὴν προαίρεσιν τελειῶσαι, νήπιον τὸν παῖδα ἀπολιποῦσα πρὸς Νηρηίδας ᾤχετο, κομίζει δὲ τὸν παῖδα πρὸς Χείρωνα Πηλεύς. È notevole la somiglianza, rispetto alla forma, di questo racconto con quello di Eumelos in Pausania, col quale esso mostra qualche interferenza anche per il contenuto.

(2) Le Peliadi avrebbero messo a bollire il padre loro, secondo qualche altra fonte (cfr. Schol. Flor. Eur. Med. 10; ....τὰς Πελίου θυγατέρας ἔπεισεν ἡ Μήδεια τὸν πατέρα σφάξαι καὶ ἑψῆσαι ὡς ἐσόμενον νεώτερον...)

Comunque sia però della congettura avanzata dal Seeliger, è per noi interessante mo- trare come il passo di Pausania abbia quì bisogno di una certa integrazione, per por- ci ricondurre approssitivamente alla versione seguita o fissata da Eumelos circa la fine dei figliuoli di Medea; quella fine che, secondo le tradizioni varie del mito, si riduce ad un infanticidio perpetrato però; in alcune di esse, dai Corinzi; in altre, dalla maga medesima (1). Presso l'autore dei Κορινθιακά, ecco l'integrazione a cui si vuole arrivare, Medea produceva volontariamente o involontariamente la morte dei figli; momento nel quale Giasone la sorprende. In conclusione, Eumelos conosce già il figlicidio che poi diverrà il motivo centrale del drama euripideo.

Ma in qual modo la maga produceva questa morte dei suoi figliuoli? A voler pensare ad un φόνος ἀκούσιος, diverso però da quello che escogita il Seeliger, dobbiamo immaginare che Medea procurasse la fine dei figli nell'atto stesso d'introdurli nell'ἄβατον di Hera, in cui poteva esser fatale l'entrare. Ed a questo proposito ci soccorre un luogo di Igino cfr. *Poet. Astronom.* 2, 4, *Arctophylax*] in cui si dice che, secondo una legge degli Arcadi, era pena di morte a chiunque penetrasse nel tempio di Zeus. Medea, in altri termini, avrebbe uccisi involontariamente i figli portandoli nel tempio di Hera, dove sarebbero fatalmente morti: di quì la sua delusione, di qui l'ira di Giasone. E data codesta integrazione, tranne una certa indeterminatezza, il luogo di Pausania risulterebbe alquanto chiaro: Giasone sorprende Medea nell'atto che costei produce involontariamente la morte dei suoi figliuoli, nascondendoli nel tempio di Hera nella speranza di renderli immortali (2). In que-

---

(1) Tra le fonti più antiche relative al mito di Medea, è singolare, per ciò che riguarda la morte dei figli della maga, una notizia desunta dai Ναυπάκτια ἔπη e riferita da Pausania [II, 3, 9, (7)] Secondo tale notizia, uno dei figli di Giasone, a nome *Mermeros*, sarebbe stato ucciso da una leonessa in Corcira, dove la fonte in parola sposta il termine del viaggio della coppia, da Jolco, dopo la morte di Pelias.

(2) Ma si badi che, volendo noi integrare il passo lacunoso di Pausania in qualche altro modo, potremmo perfino credere che in Eumelos Medea portasse i figli nel tempio di Hera, non tanto per renderli immortali, quanto per sottrarli ai Corinzi a lei avversi per ragioni politiche. Tale tradizione appare chiaramente in una testimonianza che Didimo [nello Schol. Eur. Med. 273; cfr. E G F, p. 62] attribuisce a Creofilo e nella quale si narra che Medea, dimorando a Corinto, uccise con veleni il re Creonte e che, paurosa della vendetta dei fidi del re, fuggì in Atene, dopo aver nascosti nel tempio di *Hera Akraia* i figliuoli impotenti per l'età a seguirla, νομίσασαν τὸν πατέρα αὐτῶν φροντιεῖν τῆς σωτηρίας αὐτῶν. Lo stesso quasi riferisce il p. Apollodoro il quale dice [1, 9, 28, 3] che, secondo una certa versione del mito, Medea, fuggendo da Corinto, avrebbe lasciati ἐπὶ τὸν βωμὸν τῆς Ἥρας τῆς ἀκραίας i figliuoli ἔτι νηπίους ὄντας. E noi pensiamo che non dovesse mancare presso Eumelos questo motivo dell'avversità tra i Corinzi e la stirpe di Aieta. Nel framento infatti dei Κορινθιακά, riportato nello Schol Pind. Ol. XIII, 74, è vagamente accennato questo dissenso politico che poi è apertamente dichiarato dallo scoliasta il quale dice, commentando l' ...ἐκὼν ....παρέδωκε φυλάσσειν, del v. 6 del frammento di Eumelos, che Aieta abdicò al regno di Corinto, in favore di Bunos, perchè scontento del regno medesimo [μὴ ἀρεσθεὶς τῇ ἀρχῇ].

Quando poi si volesse ritenere come non appartenente ad Eumelos il motivo per cui Medea nascondeva i figli nel tempio di Hera (cioè la speranza di renderli immortali) e s'intendesse

sto senso possiamo noi dunque ammettere un φόνος ἀκούσιος di Medea; ed è codesto per noi un risultato abbastanza importante, perchè ci mette in grado di poter considerare come schiettamente preeuripidea la tradizione del figlicidio perpetrato da Medea sia pure involontariamente. L'altra versione del mito, che ammette i Corinzi autori dell'infanticidio, si svolge dopo Eumelos. Il delitto dei Corinzi infatti, riferito da non poche fonti (1), si rannoda a sovrapposizioni e stratificazioni posteriori del mito. A non voler parlare infatti di Parmeniskos, il quale, secondo lo scolio al v. 10 della *Medea* di Euripide, dice il gran tragico corrotto dai Corinzi per liberarli dalla colpa dell'infanticidio e, secondo quello al v. 273, ci presenta una tradizione assolutamente confusa rispetto alla morte dei figli di Medea (2); noteremo soltanto come nella stessa testimonianza creofilea (cfr. pag. prec. n. 2) spunti qualche motivo che la dichiara posteriore ai Κορινθιακά. Tra questi motivi seriori ricorderemo solo; la uccisione di Creonte perpetrata dalla maga e la calunnia messa in giro dai Corinzi sul conto di Medea [διαδοῦναι λόγους (*i. e.* i Corinzi) ὅτι ἡ Μήδεια οὐ μόνον τὸν Κρέοντα, ἀλλὰ καὶ ἑαυτῆς παῖδας ἀπέκτεινε].

Riassumendo le poche osservazioni fatte fin qui; l'integrazione del monco passo di Pausania rende possibile una approssimativa ricostruzione del racconto contenuto nei Κορινθιακά; racconto nel quale pensiamo ricorresse la menzione del figlicidio volontario o involontario della maga. E questo figlicidio, il quale trovasi conformemente riferito nelle narrazioni del p. Apollodoro, di Diodoro Siculo e di Igino, ebbe come una solenne consacrazione definitiva nel drama di Euripide, il quale, attingendo questo motivo alla vaga espressione che esso aveva avuta nelle fonti a lui anteriori, seppe efficacemente trattarlo, rappresentandolo come conseguenza della gelosia di una donna che si vendica dello sposo infedele, sopprimendo la odiata rivale e i proprii figliuoli; frutto di un amore infelice.

Ed ora, conchiudendo, cerchiamo di tracciare uno schema delle tradizioni diverse che risultano dall'esame delle fonti preuripidee.

A. la tradizione che ricorda l'occultamento dei figli di Medea nel tempio di Hera; occultamento destinato a renderli immortali [Eumelos in Pausania]. Questa tradizione richiama l'altra che è riferita nella seconda notizia dello scoliasta di Pindaro e che conosce la promessa di Hera a Medea.

B. quella che accenna vagamente al figlicidio, parlandoci dell'ira di Giasone e della partenza da Corinto di lui e della maga [Eumelos in Pausania].

---

di dare al κατακρύπτειν del luogo di Pausania il significato speciale di *seppellire* (significato che io credo ammissibile in base ad un luogo di Senofonte [cfr. *Cyrop.* 3, (3, 3)]; Εἰς δὲ τὴν γῆν ἀρκείτω τὰ σώματα, ὅταν ἕκαστος τελευτήσῃ, κατακρύπτειν) potremmo, con una congettura abbastanza arrischiata, pensare che in Eumelos Medea uccidesse per una qualunque ragione i proprî figliuoli e li seppellisse poi nel tempio di Hera per sottrarli all'ira dei Corinzi: tradizione questa che troviamo perfettamente ricordata tra i vv. 1378 sgg. della Μήδεια di Euripide.

(1) Creofilo, — il p. Apollodoro, — Pausania in 2, 3, 6, — Eliano in *Var. hist.* V, 21, — Parmeniskos in Schol. Eur. Med. 10 e 273.

(2) Narrasi in questo scolio (v. 273) che le donne corinzie, mal sopportando di essere governate ὑπὸ βαρβάρου καὶ φαρμακίδος γυναικός, uccisero tutti i figliuoli di Medea [ἑπτὰ μὲν ἄρρενα, ἑπτὰ δὲ θήλεα] anche dopo che questi si furono nascosti nel tempio di *Hera Akraia*, per sfuggire alla loro persecuzione.

C. la tradizione contenuta nel passo di Crefilo, la quale integra ed amplia in pari tempo le versioni precedenti. Le integra in quanto conosce: 1.° *il soggiorno della coppia a Corinto* (1). 2.° *l'occultamento dei figliuoli di Medea nel tempio di Hera;* occultamento giustificato però dalla incapacità dei fanciulli a seguir la madre [cfr. p. Apollodoro] e dalla speranza che Giasone avrebbe avuto cura di essi esposti alla vendetta dei Corinzi. 3.° *il figlicidio di Medea*, come una calunnia però divulgata dai Corinzi. Ma la tradizione seguita da Creofilo amplia d'altra parte le versioni anteriori, perchè conosce: 1.° *la uccisione di Creonte da parte della maga.* 2.° *l'ira dei familiari del re e la fuga di Medea in Atene.* 3.° *l'infanticido dei Corinzi.*

II.

La MEDEA di Euripide

Se il mito di Medea nelle sue linee generali subì segnatamente per mano dei tragici il maggiore sviluppo, spetta ad Euripide in particolare il grandissimo merito di aver per primo introdotto nel drama greco le avventure di Medea a Corinto. Il tragico ateniese seppe dare una definitiva consistenza al figlicidio della maga; quel motivo che, apparso pur vagamente, come noi pensiamo, nelle tradizioni preeuripidee, divenne poi comune alle relative narrazioni di tutti i mitografi posteriori i quali, direttamente o per mezzo di compilazioni, dovettero far capo a quel drama che intese a render popolare uno dei più tragici soggetti che la mitologia offrisse e che segna, come afferma il Patin, un' epoca affatto nuova per la dramatica greca; in quanto proprio nella Μήδεια brillano profondamente: *cette passion et ce pathètique, qui séparent sourtout Euripide de ses devanciers, et le rapprochent des modernes.*

Ma Euripide, se introdusse per primo nel drama greco la figura di Medea figlicida, non fu però il primo ad ideare tale figura, come credono alcuni dotti a cominciare dal Böttiger (2). Il figlicidio, ripetiamo, esisteva già nelle tradizioni più antiche del mito (sia pure come un φόνος ἀκούσιος) ed il gran tragico greco ne fece il motivo centrale della sua Μήδεια, perchè in esso racchiudevasi appunto il gran segreto dell' effetto dramatico e patetico da lui cercato.

Comunque siasi, la conclusione che attribuisce ad Euripide la priorità nella trattazione dramatica del figlicidio di Medea è resa ancor più legittima dalla considerazione che di questo momento del mito non s' occuparono affatto nè Eschilo, nè Sofocle, i quali

(1) Il soggiorno e la signoria di Giasone e Medea a Corinto è ricordato da numerose fonti: Simonide [cfr. f. 48 in Schol. Eur. Med. 20], Hippys ed Ellanico [in Schol. Eur. Med. 10]. Tra le fonti posteuripidee riferiscono il soggiorno della coppia a Corinto: il p. Apollodoro [1, 9, 28, 1] — Igino [fab. 25] e Diodoro Siculo [IV, 54-55].

(2) Cfr. *De Medea Euripidea cum priscae artis operibus comparata* (in *Opuscula et carmina latina* ed Sillig. Dresda, 1836 pp. 363-98). Il dotto filologo dice: *Restabat* τεκνοκτόνος, *quam novam plane personam princeps formasse videtur Euripides*, negando recisamente la priorità del grammatico Callia cui un oscuro passo di Ateneo attribuiva una γραμματικὴ τραγῳδία simile alla *Medea* euripidea.

trattarono pure le avventure di Medea in alcuni dei loro drami; a parte il fatto che la composizione di alcune di queste tragedie, ispirate al mito di Medea, è posteriore a quella dei tre drami euripidei che trattano della maga di Colco.

Poco si sa della tragedia eschilea relativa alle imprese di Medea [Διονύσου τροφοί]. Il Nauck (1) dice a proposito di essa: *Bacchi nutrices quas finxerit Aeschylus, ignoramus. Grammatici simpliciter* τροφούς *dicere solent. Satyricum fuisse drama coni. Böttiger, trilogiae eiusdem fuerit ac* Σεμέλη. Si può tuttavia pensare che in questo drama, del quale avanzano 3 brevissimi frammenti, Medea dovesse essere considerata come ἐφάνδρα (e messa in iscena per ricordare la terribile uccisione di Pelias); non altrimenti si può rilevare dallo Schol. Ar. Eq. 1321 e dalla prima ipotesi alla *Medea* di Euripide (2).

Sofocle, il quale più estesamente trattò in 4 drami [Κολχίδες-Σκύθαι-Πελίας (Ῥιζοτόμοι) ed Αἰγεύς] il mito di Medea, neppure pare avesse potuto servire di fonte all'azione centrale della tragedia euripidea. Le *Colchidi* infatti e gli *Sciti* rappresentavano semplicemente le avventure di Medea in patria, il suo fatale innamoramento e la fuga precipitosa a cui dovette sobbarcarsi, dopo aver prestato a Giasone gl' ingiusti aiuti, preferendolo al padre suo per volere di Venere (cfr. Pind. Ol. XIII, 54). Le altre due tragedie di Sofocle [due, secondo la congettura del Böttiger, il quale considera Πελίας come un secondo titolo di Ῥιζοτόμοι], neppure facevano speciale menzione delle avventure di Medea in Corinto, quindi del figlicidio. L'argomento trattato nei Ῥιζοτόμοι ci riporta evidentemente alla uccisione di Pelia. E che in questo drama si rappresentasse Medea nell' atto di persuadere le Peliadi al triste passo, lo mostra, secondo il Nauck (T G F, p. 248 sgg.), una testimonianza di Macrobio (Sat. 5, 19, 9.) che riferisce uno dei frammenti dei Ῥιζοτόμοι. L'Αἰγεύς, finalmente, del quale non restano che scarse reliquie (T G F, p. 134 sg.) doveva trattare, secondo la ipotesi del Wilamowitz (*Hermes*, XV, p. 481), un argomento affine a quello svolto da Euripide nella omonima tragedia, nella quale, come rileviamo dallo Schol. Il A, 741, sono messe in iscena le avventure di Medea dopo la tragica fuga da Corinto, le sue nozze con Egeo, le mal riuscite insidie da lei tese contro Teseo e la cacciata della maga dall'Attica (3).

E veniamo finalmente ad Euripide il quale s'occupò delle avventure di Medea in tre drami [Πελιάδες-Μήδεια-Αἰγεύς] che svolgono successivamente le fasi più importanti del mito. Le Πελιάδες, rappresentate nel 455 a., Cr., si riferiscono, come si ricava dal titolo stesso e da alcune notizie di Moses Chorenensis, alle avventure di Medea in Thessalia e alle arti da lei usate per uccidere il re Pelias (cfr. l'op. cit. del Castellani, p. 13 sgg.). La fonte più direttamente utilizzata da Euripide nel comporre questo drama è, secondo una opinione accreditata, il racconto contenuto nelle ἱστορίαι di Ferecide, il quale svolse ampiamente questa fase del mito e narrò che Hera consigliò Pelias d'inviare Giasone alla conquista del vello d'oro, perchè in seguito Medea gli recasse danno. Si crede poi che Sofocle avesse menato a termine il suo *Pelias* sotto l' influsso della tragedia euripidea. Notiamo infine come alla tela delle Πελιάδες si mostri ispirato il relativo racconto di Igino [fab. 24].

---

(1) Cfr. *Tragicorum graecorum fragmenta*. Lipsiae, Teubner - 1892².

(2) Αἰσχύλος δ' ἐν ταῖς Διονύσου τροφοῖς ἱστορεῖ ὅτι καὶ τὰς Διονύσου τροφοὺς μετὰ τῶν ἀνδρῶν αὐτῶν ἀνεψήσασα ἐνεοποίησε.

(3) Il Castellani [opusc. cit. p. 3 sgg.] si occupa alquanto minutamente di questi drami di Eschilo e Sofocle.

L'Αἰγεύς andò in iscena pochi anni dopo la rappresentazione della *Medea* (che cade nel 431). L'argomento di esso è analogo a quello dell'*Egeo* di Sofocle, come a suo tempo accennammo. Ammette il Castellani che l' Αἰγεύς euripideo fosse stato composto prima della omonima tragedia di Sofocle. Ad accettare tale conclusione credo ci induca lo Schol. Pind. Pyth. II, 54 che, riportando un frammento dell'Αἰγεύς sofocleo [cfr. T G F, p. 135], cita allo stesso proposito Euripide, mettendolo però in prima linea [....λέγουσιν Εὐριπίδης-καὶ Σοφοκλῆς.

Dalle considerazioni fatte fin qui ricaviamo che Euripide fu notevolmente originale nella trattazione *dramatica* del mito di Medea. Se infatti il gran tragico ateniese, neppure per i due drami [Πελιάδες ed Αἰγεύς) relativi alle avventure di Medea prima e dopo il suo soggiorno a Corinto, s'ispirò a Sofocle, il quale pare componesse dopo di lui il *Pelia* e l' *Egeo*, bisogna a *fortiori* ammettere la sua originalità per la Μήδεια, la quale è per noi importante non solo perchè svolge un momento addirittura nuovo per la poesia dramatica, ma anche perchè è l'unica tragedia, relativa al mito di Medea, che ci sia pervenuta intera. Degli altri drami greci, che attinsero allo stesso soggetto, non restano ch pochi frammenti e scarse notizie.

Ma, ad onta di ciò, si presentano tuttavia alcune intricate questioni circa la originalità di Euripide nella composizione della Μήδεια e circa la maniera in cui egli avrebbe utilizzato il motivo centrale dell' azione; ossia il figlicidio della maga.

Il Böttiger, da noi poco fa ricordato, ammette, come vedemmo, l'originalità di Euripide fin troppo, credendo addirittura il gran tragico formatore della figura di Medea τεκνοκτόνος, in opposizione a quella strana notizia che attribuisce tale priorità a Callia, ignoto grammatico. Sta però sempre il fatto che nella 1ª ὑπόθεσις alla *Medea* euripidea si dice esplicitamente che, secondo l'autorità di Dicearco e di Aristotele [ἐν ὑπομνήμασι], la Μήδεια di Euripide altro non fosse che una διασκευή d'un drama di Neofrone. Lo stesso, sotto forma diversa, ripetono Diogene Laerzio [II, 134] e Suida nell'art. Νεόφρων. Un primo dubbio circa l'attendibilità di questa notizia, che risulta da tre fonti diverse, sorge in base alla comune indeterminatezza con cui essa è data; indeterminatezza rappresentata dal δοκεῖ della *ipotesi* alla *Medea* di Euripide e dal φασὶν di Diogene Laerzio e di Suida (1). L'altra difficoltà s'incontra nell'ἐν ὑπομνήμασι della ipotesi, che ci rimanderebbe ad un'opera di Aristotele « ὑπομνήματα », titolo singolarissimo di uno scritto che il Rose [*Aristoteles pseudoepigraphus*, p. 561] non esitò a relegare tra i libri pseudoaristotelici. Aristotele avrebbe tutto al più accennato al famoso plagio nella *Poetica*, in cui egli spesso si occupa di Euripide e, talvolta, in maniera speciale, della *Medea*. Tuttavia, parecchi autorevoli critici, tra i quali l'Elmsley, il Welcker, il Bernhardy ed il Ribbeck, accettano come vera la storia del plagio di Euripide (2); e basterà per tutti ricordare qui la conclusione dell'Elmsley il quale, circa le relazioni tra Neofrone ed Euripide nella composizione della *Medea* afferma: *Potius fabulae oeconomiam personarumque mores quam verba aut sententias Euripidem a Neophrone mutuatum esse crediderim.*

---

(1) Cfr. Castellani, opusc. cit. p. 32.

(2) Maurice Croiset nella sua *Histoire de la littérature grecque* [Paris, 1899². III, 368] crede ciecamente alla notizia del plagio, poggiandosi anche sull'opinione del Weil che aveva sostenuto essere Neofrone anteriore ad Euripide.

Intanto le notizie stesse date da Suida intorno a Neofrone presentano, come crede anche il Castellani (p. 32), delle notevoli incertezze e contraddizioni. Lo storico bizantino infatti considera Neofrone come contemporaneo di Alessandro il Macedone e gli riconosce il merito di aver composti ben 120 drami e di aver per primo introdotti sulla scena i pedagoghi e gli schiavi. Per ammettere questa priorità di Neofrone, bisognerebbe considerarlo come più vecchio o almeno contemporaneo di Sofocle, il quale nell' *Elettra* introduce un pedagogo, e di Euripide, che spesso mise pedagoghi e schiavi tra i personaggi dei suoi drami: anche nella Μήδεια ricorre la figura del pedagogo, il quale ha nella tragedia una parte abbastanza notevole. Inoltre Suida medesimo avrebbe scambiato, secondo crede il Kayser [*Hist. crit. tragic. graecor.* Gottingae, 1845], Neofrone con Nearco, un altro poeta tragico il quale fu ucciso insieme con Callistene ai tempi di Alessandro.

Ad onta però di tutte queste contraddizioni così evidenti, la critica moderna non ha ancora definitivamente abbandonata la notizia del plagio di Euripide ed il Dechârme, nel suo geniale scritto: *Euripide et l'èsprit de son théâtre* [1893], non esita ad accoglierla come degna di fede.

Il primo che intravide per così dire la poca attendibilità della notizia riferita contemporaneamente dalla ipotesi al drama euripideo, da D. Laerzio e da Suida, fu il Böttiger [o. c. p. 371], il quale però, pur ammettendo che la *Medea* di Neofrone fosse in realtà a sua volta una διασκευή del drama di Euripide, stabilisce tuttavia tra il modello e l'imitatore delle relazioni non giustificate, come io credo, da un esame severo e spregiudicato dei tre frammenti del drama di Neofrone.

Il primo dei frammenti che a noi restano della *Medea* di Neofrone (T G F, p. 729 sgg.) è riferito nello Schol. Eur. Med. 661 e contiene delle parole con cui Egeo dichiara a Medea lo scopo pel quale è venuto a Corinto; s'è recato di proposito presso la maga per farsi chiarire da lei un oracolo della Pizia. Tale frammento risponde a quel luogo della tragedia euripidea [vv. 663, sgg.] in cui Egeo, alla maliarda che, esasperata per il tradimento di Giasone, gli domanda donde sia egli venuto (v. 666) risponde semplicemente (v. 667); Φοίβου παλαιὸν ἐκλιπὼν χρηστήριον [cfr. il Φοίβου πρόμαντις del v. 3 del framm. I di Neofrone]. Il Böttiger crede che a questo punto vi sia, tra il modello e l'imitatore, una differenza vantaggiosa per quest'ultimo; e ciò perchè, mentre in Euripide Egeo piomba inaspettato a Corinto, in Neofrone il re di Atene arriva alla città guidato da uno scopo determinato. Dunque, ecco la conclusione del Böttiger (seguito da numerosi filologi, tra i quali il Castellani), Neofrone è da considerarsi come un felice imitatore di Euripide, uno di quegli imitatori geniali che sanno all'occorrenza correggere e migliorare il loro modello, segnatamente quando questo sia caduto in qualche inverosimiglianza. Stando in verità ad un giudizio di Aristotele (*Poet.* XXV) circa il personaggio di Egeo in Euripide, dovremmo ritenere che anche Neofrone, introducendo nel suo drama il re di Atene, sia caduto in una certa inverosimiglianza la quale sarebbe in lui però, secondo il Böttiger, minore che nella Μήδεια euripidea. A parte il fatto che dal testo aristotelico [....ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ] non risulta ben chiaro se lo Stagirita intendesse parlare del personaggio Egeo nella *Medea*, ovvero di qualche determinato luogo dell' Αἰγεύς dello stesso Euripide, sembra che il tragico ateniese non abbia poi avuto gran torto nel presentare sulla scena il patrigno di Teseo. Euripide infatti, se, introducendo di suo il motivo della gelosia di Medea, ha, in certa maniera, per ciò che riguarda l' azione centrale del drama, rinnovata l'antichissima tradizione relativa a Medea corinzia, si attiene però agli antichi racconti in riguardo alla emozionante fine dell' azione; alla fuga cioè di Medea sul carro di

Helios. Egli però desidera, e possiamo credere per ragioni patriottiche, di dare una speciale direzione a questa fuga (1); e, a preparare il nuovo itinerario, introduce [vv. 663-758] il re Egeo che, reduce da Delfo, cerca di Pitteo re di Trezene, per esporgli un oracolo apollineo dalla cui interpretazione spera di trarre i mezzi per aver dei figliuoli. Intanto il re di Atene si incontra con la maga di Colco e le promette un sicuro asilo nella sua città, allorchè essa ha detto che gli darà un farmaco miracoloso destinato ad appagare il suo desiderio. Euripide dunque, più che cadere in una patente inverosimiglianza, ha utilizzato qui un motivo che doveva poi servire allo svolgimento dell'azione dramatica. D'altra parte, dal testo euripideo non si ricava assolutamente che il re ateniese piombi proprio per caso a Corinto. Egli trovasi di passaggio in questa città, guidato dallo scopo preciso di recarsi a consultar Pitteo; ma, essendosi imbattuto, cosa naturalissima, in Medea, domanda anche l'aiuto della maga, della cui sagacia egli è abbastanza convinto [cfr. v. 677]. Dunque in Neofrone non abbiamo, come vuole il Böttiger, una inverosimiglianza minore di uella in cui è caduto Euripide. Il tragico di Sicione, per noi, non solo non ha migliorato, pe quanto risulta da questo primo frammento, il suo modello, ma è rimasto, anche per la forma, lontano dalla limpida chiarezza del corrispondente passo euripideo.

E passiamo al secondo frammento della *Medea* di Neofrone, che si compone di 15 vv. ed è riportato da Stobeo [*Flor.* 20, 34]. La fonte di questo passo va ricercata nella mirabile scena [vv. 1236-50] in cui Euripide rappresenta Medea nell'atto che, dopo aver ascoltata fremente la spaventevole narrazione del messaggiero [1136-1230], si decide finamente a trucidare i proprî figliuoli, avendo già [1019-80] oscillato incerta e disperata tra due sentimenti opposti; la gelosia della donna ripudiata dallo sposo ed anelante vendetta e l'amore di madre che rattiene il braccio figlicida. Il frammento di Neofrone presenta in alcuni punti una imitazione quasi letterale del corrispondente luogo euripideo; imitazione però prevalentemente fredda e scialba, come si può rilevare anche da questo solo confronto: Eur. [*Med.* v. 1244]: ἄγ' ὦ τάλαινα χεὶρ ἐμὴ λαβὲ ξίφος,— Neofr. [vv. 12-13 del] frammento 2]....ὦ χέρες χέρες, πρὸς οἷον ἔργον ἐξοπλιζόμεσθα· κτλ. Ora, come potremmo noi aderire all' opinione del Böttiger (il quale anche pel 2° frammento ritiene Neofrone un felice imitatore di Euripide), se nel poeta sicionese manca a questo punto quella sapiente ed artistica progressione di sentimenti che è il pregio fondamentale del passo euripideo, e che, preparando via via lo spettatore, gli fà infine ascoltare con fremito di profonda commozione le disperate parole di Medea [v. 1247, sgg.]:... ἀλλὰ τήνδε γε | λαθοῦ βραχεῖαν ἡμέραν παίδων σέθεν, | κἄπειτα θρήνει·..? Come si vede, nei versi scialbi di Neofrone (versi che, a parer nostro, rappresentano una disordinata corruzione del modello) perde quasi tutta la sua efficacia lo splendido monologo euripideo, il quale, come vedremo più tardi, dette ispirazione a numerosi artefici (e segnatamente agli autori di tavole dipinte), che vollero rappresentare Medea nell'atto che, in preda alla tremenda lotta psicologica, si prepara al figlicidio. In conseguenza, anche qui il Böttiger si mostra poco equanime nelle sue conclusioni.

Pel terzo ed ultimo frammento di Neofrone [riferito nello Schol. (cod. Flor. 6) Eur. Med. 1387 e che, come i vv. 1386, sgg. della tragedia euripidea, espone la morte che Medea minaccia a Giasone], il Böttiger afferma che in esso si nota una correzione del corrispondente luogo della Μήδεια del tragico ateniese, dal momento che in Neofrone Medea

(1) Cfr. W. Christ. *Gesch. d. gr. L.* par. 181 (anche per ciò che riguarda la dubbia interpretazione del luogo aristotelico).

minaccia a Giasone una morte meno strana di quella che troviamo presso Euripide. In che cosa consista l'attenuazione portata da Neofrone non vedo chiaramente. A mostrare infatti come in fondo il tragico di Sicione non abbia qui corretto il suo modello, ci soccorrono le parole stesse dello scoliasta di Euripide, il quale, riferita la ordinaria tradizione circa la terribile morte di Giasone (1), aggiunge: Νεόφρων δὲ ξενικώτατα· ἀγχόνῃ γὰρ τελευτῆσαι· τὴν γὰρ Μήδειαν παράγει πρὸς αὐτὸν εἰποῦσαν « τέλος γὰρ-βροτοῖς ». Euripide (come si può osservare leggendo i vv. 1386-87 della sua tragedia) segue a questo punto assai decisamente il racconto più comune, mentre Neofrone, cercando di introdurre qualche cosa di nuovo, ha alterata la popolare tradizione, escogitando un genere di morte che lo scoliasta non esita a chiamare *stranissimo*.

Ma a negare ancor più recisamente le conclusioni del Böttiger e degli altri critici circa i pregi dell'imitazione di Neofrone, credo opportuno ricordare una notizia di Stobeo il quale afferma [cfr. *Serm.* XX] che il poeta sicionese presentasse addirittura sulla scena il figlicidio di Medea. Dato ciò, potremmo noi affermare che da questo punto di vista abbia Neofrone corretto e migliorato il modello euripideo che assai probabilmente ispirò il noto precetto oraziano: *Ne pueros coram populo Medea trucidet?* Evidentemente Neofrone, non possedendo le qualità artistiche che resero possibile ad Euripide di raggiungere un alto effetto dramatico, col farci sentire semplicemente le grida strazianti dei fanciulli [1271 e 1277 sg.], ricorse alla rappresentazione di un così orrendo spettacolo di sangue che offende nel tempo stesso la convenienza e l'arte.

Se, in conclusione, non è più il caso di dubitare che Neofrone fosse un imitatore di Euripide (cosa assolutamente certa dopo che i più autorevoli storici della letteratura greca hanno stabilito che il poeta di Sicione visse posteriormente al gran tragico ateniese), non si ha d'altra parte alcun diritto di riconoscere alla sua imitazione dei pregi e dei vantaggi rispetto al modello. Per noi la *Medea* di Neofrone non è che un rifacimento pretenzioso e vano del drama di Euripide, il forte caposcuola cui un giudizio assolutamente infondato pretenderebbe imputare la colpa di aver rubato ad un poeta oscuro quale Neofrone sia pure la trama [Elmsley] della sua splendida tragedia. Il Wecklein, nella *Einleitung* alla sua edizione della Μήδεια euripidea, considerando che i frammenti di Neofrone presentano la medesima versificazione delle dittografie che si connettono alla prima redazione (2) della tragedia di Euripide, non esita a battere una via di mezzo ed a porre la composizione del drama di Neofrone tra la prima e la seconda redazione del poeta ateniese

---

(1) cfr. anche la prima ipotesi alla Μήδεια euripidea, nella quale è ricordata la notizia di Stafilo circa la morte di Giasone.

(2) Intorno a codesta questione della duplice redazione della *Medea* di Euripide hanno molto accanitamente discusso i dotti fin da Paolo Manuzio, il quale fu indotto nel sospetto di una doppia recensione del drama dalla esistenza di 3 passi [2 in Stobeo ed 1 in Esichio] che, appartenuti certamente alla famosa Μήδεια, non si leggono più nella tragedia euripidea che corre tra le mani di tutti. Veramente il Manuzio non era preciso nel notare i tre passi euripidei, perchè dei framm. riferiti da Stobeo, il primo [Μεγαλόσπλαγχνος-κακοῖσιν] trova posto tra i vv. 108-109 della *Medea* attuale (Elmsley) il secondo [τὸ θρέψαι-τέκνα] è desunto non dalla *Medea* di Euripide ma da quella di Biotos. Resterebbe quindi solo il fr. riportato da Esichio [Κόρινθον-δύσφημον]. al quale vanno aggiunti: quello riferito da Cicerone [*Fam.* VII, 6; XIII, 15; *de Off.* III, 15 (μισῶ-σοφός)] e forse anche i vv. riportati nello Schol. Arist. Achar. 119. Il Manuzio fu seguito dal

[cfr. Christ. o. e l. c.]. Ora, dato che Neofrone componesse il suo drama sotto l'impressione della prima redazione della Μήδεια euripidea, chi ci dice se in questa appunto Egeo non venisse a Corinto per uno scopo determinato? Si ricordi, per analogia, che nel primo *Ippolito* dello stesso Euripide, la comparsa di Teseo doveva essere ben più giustificata di quello che non sia nel secondo.

La notizia dunque del plagio di Euripide si riduce ad una maligna falsificazione di critici sicionesi [cfr. Wilamowitz, art. cit. p. 487] desiderosi di abbattere uno dei maggiori poeti dramatici coll' accusa di aver composta la sua *Medea* rimaneggiando la tragedia d' un poeta di Sicione. E che intorno ad Euripide si fosse andata ordendo via via una rete di malignità e di sfavore lo mostra, tra gli altri, il fatto che il grammatico Parmeniskos, esagerando una notizia di Eliano, dichiara [Schol. Eur. Med. 10] che Euripide avesse accettata dai Corinzi una mercede di 5 talenti per liberarli col suo drama dalla ignominiosa taccia dell' infanticidio dei figliuoli di Medea, attribuendolo alla madre stessa. L'acconsentimento ad un tale patto mostrerebbe in Euripide un uomo di poca dignità. Tuttavia i critici si sono schierati in due partiti, dei quali l' uno accetta, l' altro respinge la maligna notizia di Parmeniskos.

Il Millin (1) adduce contro l' affermazione del grammatico una prova che potremmo chiamare archeologica. Egli infatti afferma che la celebre pittura vasculare rinvenuta a Canosa nel 1813 [ora a Monaco, n. 810] viene a salvare Euripide dalla taccia di una sì disonorevole bassezza. Per lui il vaso di Canosa è di poco posteriore alla composizione della *Medea* euripidea, poichè il luogo dove esso fu trovato, lo stile dei bassorilievi e delle pitture, la forma dei caratteri delle iscrizioni; tutto annuncia un' epoca preromana, in cui nell'Apulia le tradizioni italiote non avevano ancora preso il sopravvento sulle gre-

---

Böckh, dal Wolper e da parecchi altri dotti, ai quali s'oppose primo l'Elmsley, seguito dal Berger che, in due scritti [*De Medea Euripidis tragoedia ab histrionibus interpolata*, Gottinga— *De duplici recensione Medeae Euripidiae*, Celle, 1863], sostenne che i passi ricordati dal M. e dagli altri dotti, appartenuti a qualche altro drama di Euripide (in cui Medea aveva la sua parte), per semplice errore di memoria fossero stati attribuiti alla Μήδεια. Per amor di brevità ci asteniamo da una critica minuziosa della seconda memoria del Berger. Basterà dire come il filologo tedesco giungesse alla stranissima conclusione che Πελιάδες, Μήδεια ed Αἰγεύς costituissero come una trilogia euripidea e che fossero andate in iscena nel medesimo tempo: errata congettura, sulla quale egli poggia poi l'attribuzione dei primi 3 framm. all'Αἰγεύς di Euripide, ritenendo il fr. ciceroniano come estraneo alla Μήδεια. Oggi nessuno più dubita cha la *Medea* euripidea avesse avute 2 redazioni [cfr. Wilamowitz, *Hermes*, XV, 488 — Christ, *G. d. g. L.* p. 258 sg., il quale ammette o che gli antichi attribuirono falsamente a Neofrone la prima redazione della Μήδεια, ovvero che lo stesso Euripide portò la prima volta sulla scena, sotto altro nome, la sua tragedia — Ribbeck, *Leipz. Stud.* VIII, 386 sgg. — e Wecklein, che presentò l' ipotesi da noi ricordata circa i rapporti tra Euripide e Neofrone]. Per noi il testo medesimo della tragedia euripidea conferma l'ipotesi della duplice redazione. Il trovarsi infatti, come vedremo in seguito, accennati nell'attuale *Medea* parecchi elementi inutili allo svolgimento del drama e che poi sono contraddetti da altri elementi che hanno uno sviluppo maggiore, ci fa entrare nel sospetto che alcuni di questi motivi, non svolti opportunamente e compiutamente nella seconda *Medea*, dovessero assumere altra collocazione ed importanza in una prima redazione.

(1) Cfr. *Description des tombeaux de Canosa*, Paris, Wassermann, 1816, p. 27 sgg., tv. VII.

che più antiche. Dunque, conclude il Millin, la tradizione del figlicidio, chiaramente seguita nel dipinto vasculare in esame, è una tradizione antichissima, anteriore ad Euripide e portata dai Greci in Italia, dove subì alcuni rimutamenti. Il Castellani d'altra parte [o. c. p. 26] rigetta il racconto di Parmeniskos, non ammettendo possibile un patto tra i Corinzi ed un ateniese proprio al 431, primo anno della guerra del Peloponneso ed epoca in cui la *Medea* andò certamente in iscena. Ora, a me pare che le ragioni così di quest'ultimo come del Millin non abbiano alcuna seria consistenza. Al Castellani infatti si può obiettare che l'accordo tra i Corinzi ed Euripide poteva benissimo aver luogo anche prima del 431, ossia anteriormente allo scoppio della guerra del Peloponneso. Contro il Millin d' altro lato si può osservare che, essendo il dipinto dell' anfora canosina di Monaco eseguito, come a suo tempo vedremo, sotto l' influsso (mediato) del drama euripideo, nulla vieta di ammettere che la tradizione del figlicidio apparisse la prima volta in Euripide nella maniera che troviamo affermata da Parmeniskos, la cui malignità non sarebbe ancora scalzata con prove solide.

Date le osservazioni fatte nel primo capitolo del nostro studio, riteniamo che i figliuoli di Giasone morivano per colpa della madre anche nelle tradizioni preeuripidee del mito. E quand' anche non si voglia ammettere in queste fonti antichissime l' esistenza di un φόνος, magari ἀκούσιος, di Medea, possiamo tuttavia affermare che il racconto del figlicidio preesisteva ad Euripide sotto la forma di un' invenzione messa in giro dai Corinzi per liberarsi dalla colpa di aver uccisi i figliuoli della maga [cfr. le ultime parole della testimonianza di Creofilo in Didimo (Schol. Eur. Med. 273)] (1). Ora Euripide, secondo noi, senza cedere alle insistenze del Corinzi (Eliano) e senza accettar da loro mercede alcuna (Parmeniskos), fece tesoro del racconto del figlicidio (sotto qualunque forma), perchè esso gli offriva un motivo tanto adatto a raggiungere il πάθος. La tragedia euripidea sarebbe riuscita fredda senza la castigata e pur raccapricciante scena del figlicidio, senza lo splendido monologo di Medea, che precede l'atto cruento. Inoltre, a rappresentare Medea che trucida i figliuoli, Euripide poteva benissimo essere spinto da spirito patriottico, poichè gli Ateniesi miravano naturalmente a menomare sempre più la reputazione di Medea, come quella che, secondo le più antiche tradizioni, aveva perseguitato Teseo, il loro caro eroe. Che del resto Euripide scrivesse le sue tragedie con cuore di ateniese, ce lo mostra la introduzione del personaggio Egeo nella *Medea* stessa.

Ne concludiamo una buona volta che il racconto così del plagio di Euripide, come della sua corruzione sia da attribuire alla malignità dei contemporanei del gran tragico, i cui drami furono, durante la sua vita, fieramente combattuti dal pubblico (2) e dai comici, ma, lui morto, regnarono sovrani per molti secoli sul teatro greco.

---

(1) Il Wilamowitz (*Hermes* XV, p. 485), seguito dal Castellani, crede apocrifa la testimonianza dell'epico Creofilo e la considera come posteuripidea. Un esame comparativo tra la tela della Μήδεια ed il racconto che il W. ritiene pseudocreofileo, scuote, a mio credere, la congettura del grande filologo. Il mostrare la testimonianza di Cr. numerose lacune rispetto all' intero racconto seguito da Euripide, è un sicuro indizio che il racconto stesso fosse schiettamente preeuripideo. Mi limiterò a ricordare come Cr. non accenni neppure alla figlia di Creonte, intorno alla quale tacciono le fonti assolutamente preeuripidee del mito, mentre abbondano di particolari le posteuripidee; quali, il p. Apollodoro, Diodoro Siculo, Pausania e Igino.

(2) Basterà ricordare come E. riuscisse 3°, dopo Euforione e Sofocle, nel concorso drama-

Ma poichè siamo venuti a riparlare della testimonianza di Creofilo in Didimo (in quanto essa mostra come Euripide trovasse già, sia pure sotto la forma di una storiella, il figlicidio di Medea nelle tradizioni che lo precedevano), dal momento che tale testimonianza completa le più antiche tradizioni del mito, crediamo opportuno trattenerci intorno ai rapporti tra il racconto stesso di Creofilo e la tela del drama euripideo; che è quanto dire intorno alle fonti utilizzate da Euripide nel comporre la sua Μήδεια. Un' indagine così fatta varrà a mostrare il modo in cui Euripide fissò la trama della sua tragedia; indagine sulla quale penso di insistere per quanto mi riesce possibile, appunto perchè da essa è dato forse ricavare qualche notevole contributo alla storia della tragedia euripidea.

Medea presso Euripide non ha in principio l'intenzione di uccidere i proprî figli, ma si propone di sopprimere Creonte, Creusa e Giasone stesso, come risulta dagli accenti [vv. 373-375] con cui essa dichiara che si servirà del giorno di dilazione concessole da Creonte per rendere cadaveri tre suoi nemici [... πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ' ἐμόν — v. 375]. Questo primo luogo ha per noi importanza grandissima, in quanto mostra che Euripide seguisse qui la tradizione che non considera affatto Medea come figlicida. Egli non fa che rappresentare il vivo desiderio di vendetta ond'è posseduta la maga, la quale non ha ancora fissato nettamente il piano che poi eseguirà ed è incerta del luogo ove potrà rifugiarsi dopo la uccisione delle vittime designate [v. 386 — καὶ δὴ τεθνᾶσι· τίς με δέξεται πόλις;]. Ma il mezzo con cui sopprimerà gli autori delle sue sventure è quello stesso con cui Creofilo afferma essere stata da lei procurata la morte di Creonte: *i veleni* [v. 385: ...φαρμάκοις αὐτοὺς ἑλεῖν]. Dunque, che cosa ha fatto fin quì Euripide? Egli, seguendo in parte la tradizione che non crede Medea figlicida, ha estesa anche a Creusa ed a Giasone la minaccia della vendetta, la quale in Creofilo colpisce (col fatto) solo il re di Corinto. La morte di Giasone pei veleni di Medea appare nella *fab.* 25 di Igino e probabilmente nella *Medea* di Carcino, secondo un'affermazione di Aristotele. Ora, dal momento che la critica moderna ha quasi assodato che Igino non attinse mai direttamente alle fonti, ma si servì di compilazioni e compendî, o meglio di manuali mitologici: chi ci dice se la tradizione della uccisione di Giasone non preesistesse ad Euripide, il quale, avendola accennata di fuga (e sotto forma di una minaccia) nella prima parte del drama, la abbandonò in seguito? Infatti il primo piano di vendetta architettato da Medea si modifica man mano, ed essa stabilisce in seguito di lasciare in vita Giasone [vv. 764-817] e di uccidere invece i proprî figli, perchè più amara tornasse la punizione dello sposo fedifrago [cfr. le parole οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθείη πόσις del v. 817, con le quali essa risponde al coro che esterrefatto le ha domandato: ἀλλὰ κτανεῖν σὼ παῖδε τολμήσεις, γύναι; (v. 816)]. Ma quando è che Medea si decide a rimutare in questa maniera il primitivo piano di vendetta? Quando Egeo le ha promesso un sicuro asilo in Atene; quando essa, aggiungo, trova il mezzo di poter assistere alla punizione piena e completa di colui che l' ha ripudiata per altre nozze. Ed allora la maga, per giungere a colpire la odiata rivale, decide di mandarle, per mezzo dei due figliuoli, dei doni avvelenati; perciò fa venire Giasone e, quando costui le si presenta [ἥκω κελευσθείς· κτλ — v. 866], essa gli si mostra cambiata, non gli rimprovera più l' oltraggio che è per recarle, non gli rinfaccia più i numerosi sacrificii per lui consumati nel passato. Ora Medea, seguendo un metodo tutto opposto a quello tenuto nel primo dialogo con

---

tico in cui presentò la *Medea* e come egli non riportasse che 5 sole vittorie, una delle quali dopo la sua morte con *If. i. A.* e *Baccanti.*

Giasone [vv. 446-626], si finge contenta del nuovo stato che questi le fa e con ipocrita rassegnazione ed umiltà gli chiede perdono, in nome delle passate prove di amore, delle dure parole dette prima al suo indirizzo. In ultimo la maga dichiara a Giasone il suo vivo desiderio di mandare alla novella sposa alcuni doni, pegno di amicizia e di compiacimento. Giasone cede, dopo breve resistenza, a questo desiderio di Medea, la quale, nell'atto di congedare i figli, pronuncia le terribili e diaboliche parole (vv. 972-973): ... τῶνδε γάρ μάλιστα δεῖ, | εἰς χεῖρ' ἐκείνην δῶρα δέξασθαι τάδε.

Da tale esame risulta, da una parte che le notizie date da Creofilo subissero in Euripide una notevole amplificazione, e dall'altra come al gran tragico non fosse sfuggito alcuno degli elementi che metton capo alle più antiche tradizioni relative alla fase corinzia del mito di Medea. Lo stesso contrasto tra Giasone e Medea non costituisce in fondo un motivo introdotto da Euripide, poichè esso trovasi già espresso nel famoso racconto di Eumelos in Pausania, nel quale s' accenna pure ai tentativi (vani però) di Medea per ottenere il perdono di Giasone. Naturalmente Euripide ha dovuto qui ordinare le cose alquanto diversamente, per i fini dell' azione: egli non ha potuto rappresentare (come in Eumelos) Giasone restio a concedere a Medea il chiesto perdono, appunto perchè questo perdono doveva servire per dare alla maga tutto l' agio di inviare i fatali doni a Creusa e di compiere tutta la sua vendetta. E ad un adattamento dello stesso genere dovette ricorrere Euripide in quel luogo del drama [vv. 1378, sgg.] nel quale si sente l' influsso della tradizione antichissima che riferisce l'occultamento dei figliuoli di Medea nel tempio di *Hera Akraia*. Medea infatti, uccisi i proprî figliuoli, a Giasone, che la prega di concedergli di seppellire le vittime innocenti [ΙΑ-θάψαι νεκρούς μοι τούσδε καὶ κλαῦσαι πάρες — 1377], risponde fredda ed implacabile che essa seppellirà colle proprie mani quei cadaveri: φέρουσ' ἐς Ἥρας τέμενος Ἀκραίας θεοῦ, | ὡς μή τις αὐτοὺς πολεμίων καθυβρίσῃ, | τύμβους ἀνασπῶν: .... | e che s'istituiranno in Corinto feste espiatorie destinate a riparare una sì nefonda uccisione. L'occultamento dei fanciulli nel tempio di Hera, ricordato da Eumelos e anche da Creofilo [ognuno dei quali ne assegna però uno scopo diverso], si trasforma presso Euripide in una vera e propria umazione che avviene nel tempio di Hera per quella stessa ragione con cui Creofilo giustifica l'occultamento dei figli di Medea ancor vivi. Euripide non ha voluto dimenticare un elemento così costante nelle tradizioni più antiche del mito, ma è stato costretto a fargli subire un orientamento diverso, per accordarlo con l'azione centrale del drama, col figlicidio della maga. Data la sua concezione eminentemente umana, non poteva Euripide presentarci un occultamento dei figli di Medea, destinato a renderli immortali; perciò egli è ricorso ad un seppellimeuto destinato a sottrarre i cadaveri dei fanciulli all'ira dei Corinzi (quel motivo politico che vedemmo non estraneo alle antiche tradizioni del mito).

Notiamo finalmente un ultimo confronto. In Creofilo Medea fugge in Atene [φυγεῖν (*i. e.* Medea) εἰς Ἀθήνας], e questo stesso itenerario essa batte presso Euripide il quale, per uno scopo patriottico, fissa l' ospite di Medea nella persona di Egeo [cfr. la promessa del re di Atene alla maga (vv. 752-753) e poi le parole stesse di Medea che, prima di partire sul carro di Helios, dice a Giasone (vv. 1384-1385): αὐτὴ δὲ γαῖαν εἶμι τὴν Ἐρεχθέως, | Αἰγεῖ συνοικήσουσα τῷ Πανδίονος]. Del resto anche in Eumelos, come vedemmo, Medea fugge da Corinto, verso un luogo che però non è determinato.

Dalle considerazioni qui fatte si ricava dunque come Euripide abbia tenute presenti quasi tutte le tradizioni che lo precedevano; tradizioni delle quali egli operò una piuttosto libera e geniale *contaminatio*, adattandole ed ordinandole via via, in modo da raggiungere l'effetto tragico da lui ideato. Sembra anzi a noi che il gran poeta di Medea abbia nella prima parte del drama seguita la tradizione che non crede la maga colpevole

del figlicidio, attribuendole invece qualche danno recato a Giasone [danno che rimane allo stato di minaccia], ma che si sia poi sbrigliato in seguito, preparando con tutti i mezzi di cui poteva disporre la scena del figlicidio.

— Ed ora, ponendo termine alle nostre sommarie osservazioni intorno alla *Medea* di Euripide, notiamo come essa rimanga a buon dritto uno dei maggiori drami del grande poeta. E quel trionfo che il popolo ateniese non volle concedere alla Μήδεια nel concorso del 431, le fu concordemente tributato nei tempi posteriori, quando ad essa attinsero ansiosi i poeti e gli artefici che vollero trattare le emozionanti avventure di Medea in Corinto. L'influsso del drama euripideo sulle rappresentanze figurate sarebbe sufficientemente attestato dal solo fatto che nè presso Pausania, nè presso Plinio troviamo menzione di pittori o scultori che prima di Euripide abbiano trattata *Medea figlicida*, il tipo così solennemente consacrato dal più moderno dei tragici antichi.

III.

Medea corinzia nella tragedia greca posteuripidea

Ristretto alla fase corinzia lo studio delle risonanze che il mito di Medea destò così nella tragedia classica, come nei monumenti figurati, avremmo in verità ben poco da dire circa la maniera in cui i tragici greci posteriori ad Euripide trattarono le avventure della maga di Colco. Dall'esame complessivo infatti dagli scarsi e talvolta insignificanti frammenti che a noi restano di questi drami posteuripidei, ispirati al nostro mito, risulta che pochi soltanto dei tragici di questo periodo s'occuparono in maniera speciale della vendetta di Medea. Tuttavia una rapida e sommaria rassegna di questo gruppo di *Medee* posteuripidee ci dà l'agio di esaminare il carattere diverso che via via andò assumendo la figura della maga nella dramatica greca.

Melanthios.

Di una *Medea* di Melanthios [445-369] abbiamo notizia nei vv. 1009-1014 della *Pace* di Aristofane, dove si racconta che Melanthios cantasse ἐκ Μηδείας: ὀλόμαν, ὀλόμαν, ἀποχηρωθεὶς— [τᾶς ἐν τεύτλοισι λοχευομένας·] (1). Il Nauck [T G F, p. 838-839] non ammette che la *Medea*, alla quale accenna Aristofane, sia da attribuire a Melanzio, *specialmente perchè*, egli dice, *nessuno avrebbe mai avanzato il sospetto che queste parole fossero tolte da Euripide, se vi fosse stata effettivamente una* Medea *di Melanthios*. Egli quindi, seguendo in parte l'opinione del Fritzsche, ritiene il frammento riferito da Aristofane desunto da una *Medea* di Morsimos, fratello di Melanthios e generalmente conosciuto come poeta tragico.

Questo attribuire però a Morsimo la tragedia *Medea* è, come si vede, una stiracchiatura: Aristofane infatti, dicendo semplicemente: ἐκ Μηδείας, pare alluda senza alcun dubbio ad un drama di Melanthios. Nè poi è strano ammettere che Melanthios abbia composto una *Medea*, dal momento che egli era pur riconosciuto come poeta dramatico, contrariamente alle conclusioni di qualcuno che l'ha voluto addirittura escludere dal catalogo dei tragici greci: lo stesso Nauck riporta [*ibid.* p. 760-761] un frammento che appartiene certamente a Melanzio ed è riferito da numerose fonti quasi allo stesso proposito. Per quanto dunque

---

(1) Questo 2° v. del fr. presenta al N. tale oscurità che egli dice: *quae subicit Aristophanes* (τᾶς-λοχευομένας) *nescimus unde detorta sint*, e non lo riporta come parte del fr. medesimo.

il dotto filologo non esiti a relegare addiritura tra gli *Adespota* (1) il frammento a Melanzio attribuito da Aristofane, noi possiamo tuttavia credere col Castellani che ci fosse pur stata una *Medea* del fratello di Morsimos. Infine a me pare che le stesse parole di Aristofane escludano l' attribuzione del nostro fr. a Morsimo. Il gran poeta comico infatti avrebbe di certo ricordata codesta appartenenza; egli che spesso nelle sue comedie parla così di Melanthios, come di Morsimos, mostrando di conoscerli entrambi ed abbastanza distintamente. Ricorderò semplicemente due luoghi [*Cavalieri*, v. 400 e *Pace* vv. 802-803] nei quali Aristofane onora dei suoi soliti epiteti entrambi i fratelli; specialmente nel passo della *Pace*, ...χορὸν δὲ μὴ 'χῃ Μόρσιμος | μηδὲ Μελάνθιος, οὗ δὴ | πικροτάτην ὄπα γηρύσαντος ἤκουσ', κτλ..

Se possiamo però credere Melanthios autore di una *Medea*, non abbiamo alcun elemento sul quale poggiare qualche seria congettura circa la tela di questa tragedia e i rapporti che la legano al drama euripideo. Possiamo tuttavia pensare che Melanthios si fosse ispirato alla Μήδεια di Euripide, il quale aveva tra i poeti dramatici più largamente trattato il mito di Medea: congettura avvalorata dalla considerazione che le parole: ὀλόμαν ὀλόμαν, ecc. del fr. ricordano in certa maniera i lamentevoli accenti coi quali Medea presso Euripide entra in iscena [v. 96 sg: ....πῶς ἂν ὀλοίμαν;].

Dikaiogenes.

Di un altro poeta tragico, Dikaiogenes, contemporaneo forse di Melanzio e di Morsimo, sappiamo dallo Schol. Eur. Med. 169 avesse composta una Μήδεια (cfr. T G F, p. 775), della quale però non resta alcun frammento. Tuttavia il Castellani (op. cit. p. 37) giunge alla conclusione che in questo drama Diceogene si fosse trattenuto più che intorno alle avventure corinzie di Medea, intorno alla uccisione di Apsirto. Dato ciò, afferma il C., fonte diretta di questa Μήδεια sarebbe non Euripide, ma Sofocle il quale delle vicende di Medea in patria s'era occupato di proposito nelle Κολχίδες e negli Σκύθαι. A noi pare però che il criterio del Castellani sia troppo angusto: chi ci dice infatti se Dikaiogenes non abbia, a questo punto ricordato dallo scoliasta, rappresentata, seguendo il sistema di Euripide, Medea nell' atto che ricorda la terribile uccisione di Apsirto o Metapontio? E si badi che proprio pochi versi prima del luogo euripideo illustrato dallo scoliasta, la maga ricorda disperata l' abbandono della casa paterna e l' uccisione del fratello; delitti orrendi da lei commessi per l' insensato amore verso colui che ora la ripudia [vv. 166-167: ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὧν ἀπενάσθην | αἰσχρῶς τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν]. Se dunque nulla di certo si può sapere circa la tela di questa *Medea* posteuripidea; volendo tuttavia mantenersi nel campo delle congetture, è indizio di troppo scetticismo il credere, come fa il Castellani, che Dikaiogenes si sia allontanato da Euripide per seguire più da vicino i due drami sofoclei relativi alle avventure di Medea in patria. Si può finalmente congetturare che se Dikaiogenes non si fosse nel suo drama occupato delle avventure di Medea a Corinto, difficilmente avrebbe usato il titolo Μήδεια che mentre da una parte pare consacri in genere queste avventure, tradisce quasi dall' altra l' influsso di Euripide.

Chairemon.

Posteriore ad Euripide ed agli altri tragici fin qui ricordati è Cheremone, vissuto intorno al 399 a. Cr. e celebre per aver composto numerosi drami (2), tra i quali uno (Μινύαι) che assai probabilmente riguardava il mito di Medea. Non pare opportuno trattenerci intorno a questo drama, perchè in esso erano trattati, verisimilmente, degli avve-

---

(1) Più che ritenerlo con sicurezza tratto da una *Medea* di Morsimos.

(2) Il Nauck (T G F, p. 781 sgg.) riporta di Cheremone 8 titoli di drami e 41 framm. Dei Μινύαι non resta che un sol fr. riferito da Ateneo, XIII (T G F, p. 785, fr. 12).

nimenti relativi alla spedizione degli Argonauti, essendo la denominazione Μινύαι equivalente a quella di Argonauti (C. O. Müller). S' è voluto tuttavia far quì cenno della tragedia di Cheremone, per notare che se anche in essa compariva la figura di Medea, doveva necessariamente questa assumere un carattere diverso da quello della maga euripidea. L'arte di Cheremone infatti, che era come il capo di quella scuola di tragici designati da Aristotele (cfr. *Poet.* III, 12, 2) col nome di ἀναγνωστικοί, si distacca profondamente da quella di Euripide; in quanto egli rientra nella fase in cui il drama greco assume un carattere oratorio e quasi prosastico. Di qui possiamo conchiudere che al tipo di Medea tratteggiato nei Μινύαι dovesse mancare il furore e lo slancio patetico che esso aveva ricevuto dall' arte euripidea. Ed il Castellani appunto (o. c. p. 37) osserva che la figura di Medea, se pure aveva la sua parte nei Μινύαι, doveva esservi atteggiata secondo la speciale tendenza di questi nuovi poeti tragici che miravano a dar maggiore rilievo all' ἦθος che al πάθος.

Antiphon.

Grandissima incertezza regna intorno ad una tragedia di Antiphon, relativa al mito di Medea. Pare infatti che Antifonte avesse scritto un drama intitolato Ἰάσων del quale non resta che l'insignificante fr., διετίθουν (T G F, p. 792). Ma sembra d'altra parte che ci fosse stata una comedia Μήδεια scritta da Ἀντιφάνης ὁ Καρύστιος. Ora, la somiglianza dei nomi dei due poeti ha fatto sorgere tra i dotti molte discussioni circa i loro drami. Il Ruhnken da un lato attribuì ad Antifonte una tragedia dal doppio titolo Ἰάσων ἢ Μήδεια, congetturando doversi leggere Ἀντιφῶν nel luogo di Polluce relativo alla *Medea* di Antifane. Sostenne una opinione opposta il Meineke il quale legge Ἀντιφάνης l' Ἀντιφῶν del testo che riporta il fr. del *Giasone* (cfr. *Antiatt.* p. 90, 5: διετίθουν· διετίθεσαν. Ἀντιφῶν Ἰάσονι), attribuendo ad Antifane o una comedia Ἰάσων ἢ Μήδεια, o due comedie; l' una intitolata *Giasone*, l'altra *Medea*. Pare però (cfr. anche il Castellani, p. 39) che il Ruhnken ed il Meineke abbiano semplicemente forzato in senso contrario la lettura dei due testi per assegnare a loro talento i diritti di autore; spinti probabilmente alle loro opposte congetture dalla confusione che gli antichi medesimi spesso fecero tra Antifonte ed Antifane. Se dunque nulla di preciso si può sapere intorno a questi 2 drami di 2 autori diversi o di un solo (o intorno a questo unico drama dell'uno o dell'altro poeta) si può tuttavia col Castellani attribuire ad Antifonte un *Giasone* e ad Antifane, cui gli antichi ascrissero fino a 365 comedie, una *Medea* con forte probabilità.

Biotos.

A Dionigi il tiranno (1), alla cui corte visse l'Antifonte testè ricordato, attribuì lo Elmsley una *Medea*, basandosi sopra una ipotesi forse troppo azzardata. Stobeo (cfr. *Flor.* 78, 3) riporta il seguente frammento: ...τὸ θρέψαι δ' ἐν βροτοῖσι πολλάκις | πλείω πορίζει φίλτρα τοῦ φῦσαι τέκνα, (2), e lo attribuisce alla *Medea* di Bioto [Βιότου ἐκ Μηδείας]. Ora l'Elmsley pensa che il Βιότου di Stobeo vada letto διο. τυ., abbreviazione di Διονυσίου τυράννου. Considerando freddamente la cosa, la congettura dell'Elmsley è, per quanto ingegnosa altrettanto insostenibile, sebbene egli affermi che di solito nei mss. di Stobeo il nome di Dionigi il vecchio ricorra con l'abbreviazione che egli presenta. Il vero è che riesce assai difficile passare dalla lezione Βιότου all'altra διο. τυ, che presentano enorme distacco, specie per la seconda parte [τυ = του]. Pare in conseguenza, d'accordo col Castellani, che si possano pure attribuire all'oscuro Biotos i due versi per tanto tempo creduti di Euripide.

(1) Di Dionigi il vecchio restano (cfr. T G F, p. 793 sgg.) 22 framm. e 5 titoli

(2) Tale frammento fu dal Manuzio attribuito ad Euripide e dal Berger addirittura all'Αἰγεύς del gran tragico (cfr. p. 314 nota 2).

Karkinos.

Di una *Medea* di Karkinos (1) si hanno più sicure notizie per mezzo di un luogo della *Poetica* aristotelica (2, 23, p. 1400, b — 9), che ha per noi una notevole importanza, in quanto ci fa sapere due cose:

1) Carcino è un ἀναγνωστικός, e il solito carattere oratorio pare sia rappresentato nella *Medea* dall'autodifesa della maga (ἡ δ'ἀπολογεῖται ὅτι, etc. dice Aristotele di Medea nel drama di Carcino).

2) Ma Carcino, secondo riferisce Aristotele, alterò il drama euripideo, specialmente per ciò che riguarda il figlicidio: Medea infatti non appare in lui τεκνοκτόνος.

Il Castellani vuol vedere nel drama di Karkinos come un tentativo di conciliazione tra le due tradizioni diverse, delle quali l'una crede Medea figlicida, l'altra considera i Corinzi come uccisori dei figli della maga. Un tentativo simile, crede il Castellani, avrebbe fatto Creofilo, la cui testimonianza parve a noi (cfr. p. 18) mostrare come la tradizione del figlicidio preesistesse ad Euripide, sia pure sotto la forma di una calunnia dei Corinzi. E il Castellani, ritenendo come apocrifo, col Wilamowitz, il racconto di Creofilo in Didimo lo crede posteuripideo (in quanto i particolari di esso riproducano perfettamente l'azione del drama di Euripide) e viene addirittura alla conclusione che si debba nientemeno sostituire τὰ Καρκίνου al τὰ Κρεωφύλου di Didimo in Schol. Eur. Med. 276. Non accade quì di ripetere l' obiezione da noi già mossa (cfr. p. 316 nota 1) contro l'opinione che ritiene apocrifo il racconto creofileo. Noi riteniamo che la sostanza di questo racconto sia schiettamente preeuripidea e neghiamo le ragioni messe innanzi dal Castellani e segnatamente l' emendazione da lui proposta del Κρεωφύλου dello scolio euripideo. Rivendicando, in conseguenza, alla Οἰχαλίας ἅλωσις di Creofilo o a qualche altra sua opera il racconto riferito da Didimo e ritenendo questo racconto medesimo indipendente dalla *Medea* di Carcino, veniamo ad attribuire a questo tragico posteuripideo il tentativo di modificare in qualche modo il drama del gran poeta ateniese. Il non aver Carcino rappresentata Medea come figlicida può benissimo essere un espediente da lui cercato per conferire al suo drama (mediante l'autodifesa di Medea) il solito carattere oratorio che cominciava a prevalere nella tragedia greca.

Diogenes Sinopensis.

Tra le sette tragedie attribuite a Diogene il cinico (2) [e che D. Laerzio (VI, 73, 80) afferma, sull' autorità di Satiro, fossero state ascritte anche a Filisco d' Egina e ad un tale Pasifonte], doveva esservi una Μήδεια ricordata da Filodemo (*de philosoph.* in Herc. vol. VIII col. 14). Ad ogni modo, codesti drami, anche se diogenici, non furono mai portati sulla scena, come si rileva da testimonianze di Giuliano e di Clemente Alessandrino i quali affermano che Diogene, Cratete e gli altri filosofi che composero tragedie, si comportarono in queste opere dramatiche più da filosofi che da veri poeti tragici; in altri termini i personaggi dei loro drami non facevano che delle discussioni erudite intorno ai vari sistemi filosofici più in voga. Tale probabilmente doveva essere anche la Μήδεια. L'Olivieri (3), ricostruisce la figura cinica di Medea basandosi sulla orazione di

---

(1) È costui quel Carcino che visse alla corte di Dionigi il giovane e che il Millin (o. e l. c.) ritiene quasi anteriore ad Euripide, confondendolo evidentemente col padre di lui che aveva lo stesso nome, era stratego nel 431 e compose anche delle tragedie. Il Nauck (p. 797 sgg.) riporta di Karkinos 10 frammenti e 10 titoli.

(2) Cfr. Nauck², p. 807.

(3) Cfr. *Ricerche letterarie sui cinici*, Bologna, Zanichelli 1899, p. 64 sg.

Dione *sulla tristezza* LXVI (p. 243, 26 sg.), dove vien confutata la Medea della tradizione mitica: essa non è più la maga avvelenatrice, ma è la saggezza (φρόνησις) e Giasone diviene intangibile per questa δύναμις. La stessa concezione aveva Diogene medesimo della figura di Medea, chiamata da lui la saggia, come si rileva da un passo di Stobeo (XXIX, 92): Medea cinica non è l'apprestatrice di farmachi ma è quella che con gli esercizi del corpo rende forti e vigorosi gli uomini rammolliti. *Naturalmente*, conclude l'Olivieri, *questo concetto del personaggio mitico doveva svolgersi anche nella tragedia.* Si può in conseguenza ritenere che la *Medea* di Diogenes Sinopensis fosse destinata a bandire ed a sostenere i principj della filosofia cinica da lui professati.

Pompejus Macer.

Di Pompejus Macer rimane un frammento di 6 versi [δεῦτ'-ὁμοῦ, T G F, p. 830 sg.] che il Welcker [*Griech. Trag.* 1330] ritenne desunto da una Μήδεια di lui scritta in greco. Il Castellani, non è chiaro con quanto fondamento, esclude la ipotesi del Welcker, tutt'altro che priva di serietà. Il frammento di Pompejus Macer infatti contiene delle parole pronunziate all'indirizzo di disgraziati fanciulli [δεῦτ' ὦ τέκνα - v. 1] i quali, per la loro età spensierata, sono ben lontani dagli affanni della vita: qualche cosa che somiglia a quel passo [vv. 46-48] della tragedia euripidea, in cui la nutrice, parlando del furore della sua padrona e dei trastulli a cui i figli di lei attendono, aggiunge che questi non hanno neppure il più lontano sentore delle sciagure della madre loro ...νέα γὰρ φροντὶς οὐκ ἀλγεῖν φιλεῖ (v. 48) [cfr. i vv. 4, 5 e 6 del fr. ....παίζετ', ὦ νέαι φρένες· | ὡς ἔστιν ὑμῖν τοῦτ' ἔαρ παντὸς βίου, | ἥβῃ δὲ λῦπαι φροντίδες θ' ἡβῶσ' ὁμοῦ]. È sempre possibile dunque congetturare che il fr. di Pompejus Macer derivasse da una sua Μήδεια e contenesse parole dirette dalla nutrice agli sventurati figli della maga; tanto più che nel fr. medesimo troviamo l'appellativo τέκνα usato anche dalla τροφός euripidea [cfr. vv. 82 e 89]. Pensando infine che, eccezion fatta di quelli di Neofrone, tra i frammenti che, con sicurezza o probabilità maggiore o minore, appartennero a delle *Medee*, questo di P. Macro trova più prossimi riscontri (talvolta letterali) in qualche passo della Μήδεια euripidea, possiamo accettare l'ipotesi che attribuisce allo scrittore latino una tragedia greca nella quale le avventure di Medea dovevano essere trattate sotto l'influsso del drama euripideo.

Chiuderemo questo capitolo senza punto fermarci alle comedie di Strattis, Kantharos, Antiphanes ed Eubulos le quali, parodiando la Μήδεια euripidea, ci danno prova della grande popolarità da questa raggiunta. Ricorderemo infine come anche la comedia fliacica s'occupasse della maga di Colco. Rimane un solo insignificante frammento [κομάκτωρ=*coactor*] di una *Medea* di Rhinthon, che doveva essere anche una parodia della omonima di Euripide; perchè la comedia fliacica parodia, quando può, la tragedia euripidea.

IV.

Medea corinzia nella tragedia romana

A] — *Tragedia dell' epoca repubblicana.*

Tra i poeti di questo primo periodo della tragedia latina (1), che trattarono di Me-

---

(1) Cfr. O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republick*, Leipzig, Teubner, 1875².

dea (1), il solo Ennio portò sulla scena le famose avventure corinzie della maga, in quanto gli altri o attinsero più direttamente alla leggenda degli Argonauti (2), ovvero, pure occupandosi del mito di Medea in particolare, non ne trattarono quella fase cui la Μήδεια euripidea aveva già conferito sì grande popolarità. Conviene in conseguenza, per non esorbitare dai limiti dell' argomento, trattenerci semplicemente intorno ad Ennio il quale fu il primo a portare con due drami diversi [*Medea exul* e *Medea* (*Atheniensis*)] le avventure della nostra eroina sulla scena romana.

Di questi due drami, il primo risponde pel contenuto alla Μήδεια, il secondo all' Αἰγεύς euripidei. Colpisce a prima vista l'aggiunta di *exul* al titolo della prima tragedia, non solo perchè manca quest' aggiunta all'originale euripideo, ma anche in quanto esso anticipa il titolo della fab. 26 di Igino, in cui sono narrate le avventure di Medea in Atene, le quali formavano probabilmente la tela della seconda *Medea* enniana. Ma ogni difficoltà svanisce quando si pensa che l'*exul* del titolo equivale ad *exilii poena adfecta* (Medea) *a Creonte* (3).

Comunque siasi, pare che il poeta rudino mettesse un interesse maggiore nella composizione della *Medea exul*, e ciò per ragioni inerenti al contenuto di essa. Nota infatti il Ribbeck (4) che poca attrattiva doveva esercitare il colpo invano tentato da Medea contro Teseo, di fronte alla tragica e furiosa violenza della donna che si vendica. E infatti la situazione di questa donna che, ripudiata dal marito, lava così ferocemente l'oltraggio, offre un motivo dramatico insuperabile e che rese quella di Euripide la più splendida tra le tragedie che attinsero materia al mito di Medea.

---

(1) Livio Andronico, con la tragedia *Ino* (di cui non resta che un sol frammento, cfr. Ribbeck, TRF, vol. II); Accio colla *Medea*; Ennio colla *Medea exul* e con la *Medea;* Pacuvio col *Medus*: ai quali bisogna aggiungere l'anonimo compositore del *Nelei carmen.*

(2) Lo stesso titolo *Medea* della tragedia di Accio inganna, perchè in questo drama il mito di Medea vien trattato solo in quanto ha relazione colla saga degli Argonauti. Il Ribbeck (cfr. *Die r. T. im Z. d. R.* p. 528 sgg.) afferma anzi potersi dare a questa tragedia anche il titolo di *Argonautae* [*Medea*=*Argonautae*, s' intitola il suo capitolo riguardante il drama di Accio]. L'argomento della *Medea* di Accio è preso in gran parte dalla narrazione che della famosa spedizione aveva fatta Apollonio Rodio, e specialmente dal racconto che trovasi tra i versi 303-418 del IV. libro del poema greco. Gli stessi due più belli frammenti [in Cicerone, *de nat. deorum* (II, 35, 89)] tra i 17 che a noi restano del drama in parola sono ricavati, il primo dal l. IV. [v. 316 sgg.], l' altro dal l. I. (v. 540, sgg.) del poema di Apollonio. Il *Medus* di Pacuvio infine tratta l' altro estremo del mito di Medea, e propriamente le avventure che seguirono all'esilio della maga in Atene; cioè il ritorno alla Colchide e la restituzione del trono allo spodestato Aieta; avvenimento quest' ultimo che doveva, colla uccissione di Persos l' usurpatore, formare, come sembra, la catastrofe del drama. Poco o nulla si sa delle fonti del *Medus* e lo stesso Ribbeck conclude il suo capitolo su qaesto drama dicendo: *Das griechische Vorbild ist gänzlich unbekannt.* Si può tuttavia congetturare che Pacuvio attingesse pur qualche cosa specialmente a Sofocle, il tragico greco da lui preferito, e che in diversi drami s' era occupato delle avventure di Medea.

(3) Cfr. Q. Enni Carminum reliquiae, *em. et adn. Lucianus Mueller.* Petnopoli, Ricker, 1884. p. 232 (commentarius).

(4) Cfr. *Geschichte der römische Dichtung*, Stuttgart, 1887, vol. I.

Esaminando però la *Medea exul* (1) di Ennio, parrebbe, stando al giudizio del Ribbeck, che essa altro non sia che una *wörtliche Uebersetzung* della tragedia euripidea; giudizio che il dotto tedesco formulava sull' autorità di Cicerone il quale [*de fin.* I, 2, 4] dice la *Medea* enniana una di quelle tragedie *ad verbum a Graecis expressae*.

Confrontando tuttavia i frammenti della tragedia di Ennio con i passi corrispondenti della *Medea* di Euripide, m' è parso talvolta di notare nei primi una derivazione dai secondi, la quale non si riduce a rigor di termini ad una letterale traduzione latina del drama greco (2), sì da esserne piuttosto avvalorato il giudizio che altrove [*Quaest. Acad.* I, 3] dà lo stesso Cicerone e secondo il quale Ennio avrebbe cercato di riprodurre non tanto le parole dei poeti greci che gli servirono di fonte e di modello, quanto di renderne la forza in una maniera chiara e precisa. Nè poi i frammenti enniani della *Medea exul* sono tali e sì numerosi da menarci a conclusioni definitivamente certe intorno ai rapporti tra la fonte greca ed il drama latino. Chi ci dice, per esempio, se Ennio non credette pel primo tra i poeti romani di sopprimere la figura di Egeo? Nessuno infatti dei 22 frammenti della *Medea exul* ci dà indizio che il re di Atene entrasse tra i personaggi del drama. E basterebbe, si noti, questa sola divergenza per rendere legittima la conclusione che Ennio non fu sempre e perfettamente un servile traduttore dei modelli greci (3). Ora è nostro desiderio appunto ricordare qualche fram. della *Medea exul* atto

---

(1) Del drama enniano non avanzano che 22 framm. (T R F[1], p. 43 sgg.), ognuno dei quali trova rispondenza in passi della Μήδεια euripidea. A questi frammenti che con certezza derivano dalla *Medea exul* se ne possono aggiungere degli altri, che non furono tramandati come appartenenti alla *Medea*, ma che, pel contenuto, è possibile ritenerli da essa desunti.

(2) Di questa libertà di Ennio ha sentore anche il Müller il quale, (o. c. p. 114), ripetendo il giudizio ciceroniano, osserva: *quod tamen minime verum est.* Inoltre della relativa originalità in genere degli antichi poeti dramatici latini, nell' attingere alle fonti greche, ci parla anche G. Giri nel suo importante libro: *Del tradurre presso i latini*, Milano, Briola, 1889. Ivi l'A. a pag. 10, osserva che questi antichi tragici *erano portati naturalmente a riprodurre con bastante fedeltà il pensiero e insino la forma dell'autore greco, dove si avvisavano che all'uno e all'altra sarebbe stato loro agevole guadagnare l' approvazione e il plauso degli ascoltanti; pel contrario a mutare senza riguardi, se avevano tra mani alcun luogo che reputassero o disgiunto dalla consuetudine del pensare e del sentire latino, o possibile a essere, come che fosse, migliorato.* Quindi i poeti romani di quest'epoca cercavano non di riprodurre ciecamente i modelli greci, ma di prenderne ciò che si adattasse al gusto ed alla lingua del Lazio.

(3) Tra i framm. enniani nei quali si mostra la libertà del poeta latino nel riprodurre l'originale euripideo, va ricordato il VI (ed. Müller=V, in Ribbeck), che suona: *Quae Corinthum arcem altam habetis, matronae opulentae, optimates,* | ⟨*ne mihi vitio vos vortatis, a patria quod absiem*⟩. | *Multi suam rem bene gessere et publicam patria procul;* | *multi, qui domi aetatem agerent, propterea sunt improbati* e che è evidentemente ricavato dai vv. 214 sgg. della Μήδεια euripidea [Κορίνθιαι γυναῖκες—ῥαθυμίαν del v. 218]. Confrontando i due passi si nota una profonda diversità di concetto: differenza che il Müller (o. c. p. 233, dove si espunge del resto il v. 2 del fr. [*ne mihi* — *absiem*] che mantengono gli altri commentatori e che trova il suo appoggio nel senso dell'intero passo) ritiene vantaggiosa per Ennio, contrariamente all'opinione di quei dotti che avevano sostenuto aver qui il poeta rudino data una traduzione errata del corrispondente passo euripideo. Il Müller infatti osserva: *mihi tamen aliter videtur, cum exi-*

a mostrare come in qualche occasione Ennio, pur imitando il modello euripideo, riesca ad improntare di una certa originalità codesta imitazione. E cominciamo subito dal fermarci al frammento VII [*Si tè secundo lùmine hic offèndero,* | *Morière...*] il quale, pur riproducendo il luogo euripideo, vv. 352-354, ci mostra tuttavia una certa riduzione dell'originale, che conferisce al passo latino maggiore sveltezza e rapidità. Ennio non ha voluto tener conto del ricordo che Euripide fa dei figliuoli di Medea (v. 353), considerando questo accenno come una specie di inopportuna ridondanza.

Ma un altro frammento della *Medea exul* atto a mostrare ancora una notevole libertà del poeta latino nel riprodurre il suo modello) è il IX: *Ille traversa mènte mi hodie tradidit repàgula* | *Quibus ego iram òmnem recludam atque illi perniciem dabo,* | *Mihi moerores, illi luctum, exitium illi, exilium mihi*; versi ispirati senza dubbio da quel luogo della Μήδεια euripidea in cui la maga (vv. 371-375) minaccia la morte a Creusa, Creonte e Giasone. Ora, se si pongono accanto i due passi corrispondenti, si osserva subito come il modello greco abbia subito presso Ennio qualche notevole alterazione. Mentre infatti in Euripide Medea accenna con animo deciso anche alla morte di Giasone, predicendo così una vendetta diversa da quella che poi effettivamente troviamo nella catastrofe del drama; in Ennio invece la maga fissa più per tempo le linee definitive della vendetta, in quanto pare che con le parole *luctum* ed *exitium* essa accenni alla morte di Creusa (*luctum*) e di Creonte (*exitium*), senz'altro. Come si vede, possiamo qui parlare addirittura di una imitazione notevolmente geniale e quasi direi vantaggiosa pel poeta latino.

Ci fermeremo in ultimo ad un fr. [*Miseri sunt qui uxores ducunt. — At tu duxisti alteram*] che il Ribbeck (*inc. inc. fab.* XCI, p. 259), pur riportandolo tra quelli d'incerto autore e d'incerta tragedia, attribuisce tuttavia con assai probabilità alla *Medea* enniana. La collocazione delle parole, analoga a quella che riscontriamo nel v. 1397 della Μήδεια euripidea [ΙΑ. ὦ τέκνα φίλτατα· ΜΗ. μητρί γε, σοὶ δ' οὔ], il loro contenuto, l'essere finalmente riferito il fr. in un'opera [*Rhet. ad Herenn.* II, 25, 39] alla quale non sono estranee citazioni di versi desunti dal drama enniano, tutto ciò avvalora la ipotesi del Ribbeck e ci mena a concludere che nel frammento in esame si contengono delle parole scambiate tra Giasone e Medea in una situazione probabilmente analoga alla euripidea, rappresentata nei vv. 1397 sgg. Ora, stabilito con molta verosimiglianza che questo fr. apparte-

---

stimem Ennium potius hic ut saepe liberius transtulisse Greca, ut Euripidis nimis contortas implicatasque argutias corrigeret. fecit igitur matronas Corinthias obiectantes Medeae, quod velut exul patriam fugisset eamque hoc crimine purgantem. È possibile però sempre ritenere che Ennio abbia a questo punto un po' franteso il suo modello, dando al δόμων del testo euripideo il significato latino di *patria* e non di *domus* [cfr. *a patria quod absiem* (v. 2); *patria procul.* (v. 3)]; concetto a proposito del quale riporta questo frammento Cicerone [cfr. *ad Famil.* VII, 6], desideroso di indurre Trebazio a *deponere desideria urbis et urbanitatis.* Assai recentemente il Michelangeli in una sua nota critica a questo passo di Euripide [cfr. *Note critiche* alla MEDEA *di Euripide* in *Atti della R. Acc. Peloritana*, a XVIII. (1902) p. 5 sgg.] ha congetturato appunto che nel drama greco Medea dicesse semplicemente alle donne corinzie: *uscì di casa* [ἐξῆλθον δόμων], non *dalla mia patria, dalla Colchide* (come troviamo nel fr. enniano): la maga afferma che essa vuole non soltanto mostrarsi in pubblico, ma anche parlare affabilmente con le donne di Corinto, perchè queste non la stimino superba o noncurante.

nesse alla *Medea exul* di Ennio, (non trovando noi in Euripide alcun luogo perfettamente corrispondente) esso ci fornirebbe una prova decisiva della capacità del poeta latino a mantenersi notevolmente indipendente dal suo modello. Non abbiamo infine della tragedia romana alcun frammento che si riferisca alla catastrofe; e questo difetto ci autorizza, fino a prova contraria, a sospettare come sia anche possibile che Ennio a questo punto abbia, come in qualche altra circostanza, apportate forse delle alterazioni al suo originale.

Da questo esame rapidissimo risulta in fondo che il drama del poeta romano non sia proprio, come vuole il Ribbeck, una *wörtliche Uebersetzung* della tragedia euripidea. Certo non ci troviamo di fronte ad una di quelle imitazioni originali in cui il modello viene alterato e in qualche punto corretto; ma neppure è giusto affermare che Ennio non sappia andare al di là di una fedele e pedissequa traduzione.

Il mito di Medea ebbe, concludendo, presso i tragici romani del primo periodo poca fortuna, nel senso che esso non destò quasi alcun desiderio in questi poeti di alterare e migliorare i modelli greci. Era quello un periodo perfettamente ricettivo per la letteratura e la vita dei Romani rispetto alla letteratura e alla vita del popolo greco che s'andava sempre più imponendo.

Coloro però che attinsero alla letteratura greca il mito di Medea e si sforzarono di sottoporre i loro modelli ad alterazioni profonde e geniali sono, come vedremo nel paragrafo che segue, i tragici del periodo imperiale.

B] *Tragedia dell' epoca imperiale.*

Volendo ora trattare del mito di Medea nella poesia tragica dell'epoca imperiale, non deve far meraviglia se cominciamo da Ovidio il quale dovette senza dubbio darci nella sua perduta *Medea* una delle produzioni più belle ed interessanti che pigliassero ad argomento la vendetta della maga. In questo drama dovette Ovidio mostrarsi notevolmente geniale ed ardito, se vogliamo attenerci al giudizio di Quintiliano il quale (cfr. *Inst.* X-1-98] afferma che la *Medea* ovidiana prova quanto il Sulmonese avrebbe potuto far meglio, se avesse cercato di frenare l' impeto e lo slancio del suo spirito.

Se della perduta *Medea* latina fosse stata a noi tramandata qualche cosa di più che 2 frammenti, noi avremmo ora l'agio di osservare la maniera in cui quel mito, così largamente trattato dai tragici greci, passò nell'ingegno del poeta romano e come questi rappresentò dramaticamente il carattere della eroina. Gli stessi due frammenti superstiti (1) di-

---

(1) Della *Medea Atheniensis* non resta che un sol frammento (T R F, p. 51) che, presentandoci la scena in Atene, ci dà indizio che il drama fosse ricalcato sull' Αἰγεύς euripideo. Comunque siasi, un passo di Euripide perfettamente analogo al fr. enniano non c' è. Il Planck crede tuttavia di trovare lo spunto dei due versi di Ennio [*Asta átque Athenas ánticum, opuléntum óppidum* | *Contémpla et templum Céreris ad laevam áspice*; cfr. Nonio (470,3) e Varrone (*de ling. lat.* VII, 9)] nel v. 772 della *Medea* euripidea, là dove la maga, parlando ad Egeo dei preparativi della fuga, dice: μολόντες ἄστυ καὶ πόλισμα Παλλάδος; parole delle quali credo ritrovare come un ricordo nel secondo dei vv. 398-399 del VII delle *Metamorfosi* ovidiane: *Hinc Titaniacis ablata draconibus intrat* | *Palladias arces...*

(2) L'uno in Quintiliano [VIII, 5, 6]: *Servare potui: pérdere an possim, rogas?* é l' altro in Seneca [*Suas.* 3, 7]: *Feror húc illuc, ut pléna deo* (Cfr. T R F, p. 230).

chiarano assai evidentemente come Medea fosse, nella concezione ovidiana, implacabile, feroce, estremamente avida di vendetta; una Medea insomma *ferox invictaque*.

Se però grandemente dobbiamo noi deplorare il naufragio dell'unico drama composto da Ovidio, ci viene tuttavia in soccorso ed a parziale conforto l'ampia trattazione che dello stesso mito troviamo così nel VII lib. delle *Metamorfosi* [vv. 1-124], come nella XIII *eroide*. A questi luoghi potremmo anche aggiungere la VI *eroide* (Hypsipyle) nella quale spesso si fa menzione di Medea costantemente considerata come donna capace di commettere qualsiasi eccesso: basta a tale proposito ricordare i vv. 127-128; 149-151, in cui la pietosa figlia di Toante rammenta a Giasone il carattere feroce e sanguinario della maga di Colco. Lo studio quindi e l'esame diretto della maniera in cui Ovidio s'occupò in altre occasioni delle avventure di Medea ci può mettere sulla buona strada per giungere ad una ricostruzione sia pur vaga ed indeterminata dell' ordito della perduta tragedia.

Che Ovidio avesse una predilezione pel mito di Medea in particolare, lo mostra il fatto che egli non s'occupa punto di narrare in principio del VII delle *Metamorfosi*, le avventure degli Argonauti, conosciutissime del resto in Roma per la grande popolarità del poema di A. Rodio tradotto da V. Atacino. Il poeta sulmonese infatti, dopo un cenno rapidissimo all'arrivo della nave famosa alle... *rapidas... limosi Phasidos undas* [v. 6], passa immediatamente a parlare dell'amore di Medea per Giasone, degli aiuti che essa gli presta con le sue arti magiche e della fuga dalla patria.

Medea dunque, narra Ovidio, s' innamora perdutamente del formoso Esonide e rimane lungo tempo in preda alla feroce e disperata lotta tra l' amore verso il padre suo e lo struggimento inesorabile che essa sente per lo straniero; lotta angosciosa che Ovidio descrive con rara ed efficace maestria nei noti versi: *si possem, sanior essem* ecc. [18-21].

Vince finalmente l' amore per Giasone; e Medea, pur sapendo di commettere il più infame tradimento contro suo padre, sul cui capo pende inesorabile la condanna che perderà il regno il dì che gli sarà involato il vello d' oro, aiuta tuttavia l' amante fatale a vincere tutte le prove più dure ed abbandona infine insieme con lui la patria. Nè basta: Giasone la prega di ringiovanire Esone dandogli degli anni a lui tolti, e Medea lo accontenta senza però alterare la sua giovinezza [cfr. vv. 192-198]. Esone ringiovanisce e Medea allora si reca alla casa di Pelia (usurpatore del trono di Jolco a danno di Esone suo fratello) e promette alle figlie di lui di restituire la giovinezza al vecchio padre loro, nella maniera stessa in cui l'aveva ridata ad Esone; e per conciliar fede alle sue promesse, la maga fa prova della sua abilità sopra un ariete che essa fa ringiovanire (1). Le Peliadi, persuase dagl'inganni di Medea, aprono le membra al vecchio padre acciocchè possa in esse la maga, come ha promesso, infondere il portentoso liquido. Ma Medea lascia morto il re di Jolco e, per sottrarsi alla certa vendetta delle Peliadi, s' allontana da loro sopra un carro tirato da serpenti alati [vv. 350-351] su cui essa compie un viaggio aereo (2). Giunge infine la maga sul suo carro ad Efira, alla fatale Corinto [vv. 391-392] ed il poeta accenna appena di volo alle avventure di Medea in questa città, limitandosi a narrare che

(1) A questo racconto si collega un dipinto murale pompeiano rinvenuto nella Reg. VI, Is. 13ª n. 2; cfr. Sogliano, *Le pitture murali campane scoverte negli anni 1867-79*, n. 553: *Medea e le Peliadi* [M. N., Num. Inv, 111477].

(2) Cfr. la memoria del Cocchia: *La geografia delle* METAMORFOSI *di Ovidio* [in *Atti della R. Acc. d. Arch. L. e B. A.* vol. XVIII (1896) e in *Saggi Filologici*, vol. II, p. 253-84].

la maliarda, uccisi la odiata rivale e i proprî innocenti figliuoli, sfugge alla vendetta di Giasone sopra un carro tirato da *Titaniaci* dragoni e trova ospitalità presso Egeo re di Atene.

Nel racconto ovidiano, completo e particolareggiato nel resto, è da notare da una parte la mancanza del più breve accenno allo scempio di Apsirto e dall'altra l'eccessiva rapidità con cui il poeta ricorda le avventure di Medea in Corinto; brevità spiegabile col fatto che di tali avventure doveva poi largamente occuparsi il poeta nella perduta tragedia (1). Un drama ovidiano che s'occupasse di Medea non poteva avere altro contenuto che quello della Μήδεια di Euripide; le imprese cioè di Medea a Corinto.

Nella XII *eroide*, il poeta s'occupa con maggior determinatezza delle avventure corinzie di Medea, rappresentando la maga nell'atto che, conosciuto l'infame ripudio di Giasone, cerca di richiamarlo a sè. E la disperata lettera di Medea a Giasone ha appunto per noi un interesse maggiore che non la narrazione delle *Metamorfosi*, in quanto essa esprime un po' più da vicino quei motivi che potevano, anzi dovevano entrare nella trama della tragedia. Inoltre, essendo la composizione dell'epistola XII certamente posteriore (2) a quella del drama, si può argomentare che Ovidio si sia giovato per quella della concezione in questa svolta e contenuta. La lettera ovidiana, specialmente nella prima parte, è costituita da una lunga serie di amari rimproveri mossi da Medea a Giasone e destinati a farlo recedere dall'ingiusto ripudio. Non si può negare che qui Ovidio riproducesse qualche motivo schiettamente euripideo. L'enumerazione infatti che Medea fa a Giasone di tutte le circostanze in cui essa gli ha mostrata la violenza del suo amore, trovasi perfettamente presso Euripide nel famoso primo dialogo tra Medea e Giasone [cfr. vv. 465-519]. Tale motivo, derivato, come pare, da Euripide, dovette essere trattato da Ovidio nella tragedia con una notevole forza dramatica e svolto probabilmente in un dialogo corso, come in Euripide, tra la maga e Giasone. E l'imitazione, per quanto lontana, dal modello greco, possiamo intravederla perfino nei vv. 85-86 della *eroide*, là dove Medea con acre rimprovero ricorda i falsi giuramenti di fedeltà pronunciati solennemente da Giasone [*Spiritus ante meus tenues vanescat in auras*, | *Quam thalamo, nisi tu, nupta sit ulla meo*]. Ora che cosa ci vieta di congetturare che come quì, anche nel drama, abbia Ovidio tenuta presente la Μήδεια euripidea, nella quale la maga, come narra la nutrice nel prologo, rinfaccia a Giasone i vani giuramenti da lui fatti nella celebrazione delle ingiuste nozze?

Medea, nella sua epistola, dopo aver ricordati tutti i suoi sacrificii, domanda a Giasone come mai egli ebbe il coraggio di respingerla [vv. 133-136]; luogo a cui è necessario fermarsi per fissare con una certa precisione i rapporti che intercedono tra Euripide ed Ovidio nella trattazione di codesta situazione dramatica.

In Euripide il primo a presentarsi a Medea è Creonte che le ingiunge di lasciare subito Corinto. Medea chiede ed ottiene dal re un giorno di dilazione che le occorrerà per

---

(1) A questo concetto accenna il D'Ovidio nella sua edizione scolastica delle *Metamorfosi*, p. 236 [Napoli, Pierro, 1895].

(2) La composizione della *Medea* rientra nel periodo quasi iniziale dell'attività poetica del Sulmonese, e lo Schanz (*G. d. r. L.* 1901 p. 230 p. 309) rimanda a tale proposito a tre luoghi ovidiani [*am.* 2, 18, 13; 3, 1, 11 e *trist.* 2, 553], dei quali il primo a me sembra mostri appunto come la *Medea* fosse lavoro della prima giovinezza; il poeta dice infatti: *Deque cothurnato vate triumphat Amor.* Ora questo passaggio dalla poesia tragica a generi meno gravi e serî non poteva certamente determinarsi in un'età avanzata.

uccidere, secondo essa minaccia, Creonte, Creusa e Giasone medesimo, il quale ultimo si reca poi presso Medea intenzionato a persuaderla, ma è costretto a ritirarsi dietro le ingiurie di lei. In seguito però Medea, ricevuta da Egeo solenne promessa di ospitalità, si finge umile e convinta allo sposo traditore al quale essa affida i due figliuoli recanti a Creusa i doni avvelenati. In Ovidio pare che il modello euripideo sia stato notevolmente ridotto, in quanto Medea nella sua lettera non ricorda affatto l'intervento di Creonte. Ed io penso che nella nostra *eroide* vi sia come una *contaminatio*, una specie di sovrapposizione per così dire delle due scene euripidee nelle quali si trovano a fronte Medea e Giasone. La maga si mostra in Ovidio del tutto rassegnata all'esilio, senza essere prima fiera e sprezzante e più tardi umile e dimessa come nei due colloqui euripidei. Questa osservazione, che scaturisce dall'esame comparativo delle due trattazioni, ci servirà assai opportunamente in seguito a fissare un confronto tra Euripide e Seneca; che non mi sembra ancora chiaramente lumeggiato dalla critica.

Nella citata *eroide*, dopo aver accennato all' esilio impostole, la maga espone all' infedele marito, l' acerbo dolore da lei provato nel sentire gli accenti del canto nuziale. Il v. 143 [*Turba ruunt, et 'Hymen' clamant, 'Hymenaee' frequentant*] ci lascia congetturare che Ovidio dovesse dare un largo sviluppo a questo motivo nella tragedia in cui poteva con forte probabilità trovar posto un canto nuziale sul tipo dell' epitalamio che poi leggiamo intero nella *Medea* di Senaca: rendono principalmente plausibile tale congettura le parole: '*Hymen*' - '*Hymenaee*' che ricordano la invocazione comune ai canti nuziali greci e latini [cfr. Arist. *Pace*, vv. 1333-1352 e Catullo, LXII, dove si ripete spessissime volte il verso: *Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee*].

I servi, continua Medea, non hanno la forza di recarle la triste nuova; ma il più piccolo dei figliuoli s' appressa alla porta, osserva il fatale corteo e torna esponendole i grandi festeggiamenti che a Giasone si fanno in occasione delle novelle nozze [vv, 151-152]. A questo punto Ovidio coglie l' occasione per ricordare la uccisione di Apsirto della quale, come notammo, non si parla affatto nelle *Metamorfosi*. Medea infatti, ritenendo le amarezze presenti come meritato castigo dei mostruosi delitti commessi per aiutare colui che la ripudia, dice con dramatico accento [vv. 159-160]: *Laese pater gaude. Colchi gaudete relicti.* | *Inferias umbrae fratris habete mei.* Ma nell'animo della maliarda piglia il sopravvento la naturale ferocia, perchè essa si lamenta come ora le vengano meno tutte quelle arti soprannaturali che altre volte l'hanno resa capace di domare tori, serpenti, incendii; le manca perfino l'aiuto di Ekate così prosperamente invocata in occasione del ringiovanimento di Esone. Queste arti magiche, continua Medea, le servirono nel passato per procacciarsi ingratitudine come ricompensa a tanti beneficii [vv. 173-74]: ed ora essa sente un odio feroce contro l'esecrata rivale, della quale, pensando forse ai veleni letali che le invierà, dice [vv. 179-80]: *Rideat, et Tyrio iaceat sublimis in ostro*: | *Flebit, et ardores vincet adusta meos!*

Per indurre finalmente Giasone ad ascoltare le sue preghiere, essa gli lancia contro la terribile minaccia [vv. 181-182]: *Dum ferrum flammaeque aderunt sucusque veneni,* | *Hostis Medeae nullus inultus erit.*, parole sulle quali credo notare l'influsso di quel passo euripideo [vv. 374-175] da noi spesso ricordato e nel quale la maga minaccia la morte ai suoi tre nemici. Ovidio però usa una forma più svelta che quella di Euripide e la minaccia nel passo contenuta si mostra più generica di quella che Medea pronuncia nella tragedia greca. Dalla minaccia però passa nuovamente la donna infuriata alle preghiere e scongiura caldamente l' infedele a ritornare a lei, in nome dei due figliuoli e dei tanti sacrificii consumati in suo favore. L' epistola però si chiude con parole assai terribili:

delle prime, perchè Medea si mostra paurosa lei stessa del castigo orrendo che infliggerà a chi l'ha oltraggiata [cfr. gli accenti spaventevoli contenuti nei vv. 207—fine].

L' esame così del VII l. delle *Metamorfosi* come dell'*eròide* XII, mostrandoci nelle sue linee generali la tradizione mitica seguita da Ovidio, giova senza dubbio a darci un'idea approssimativa della maniera in cui il Sulmonese concepì e rappresentò anche nella tragedia il carattere della maliarda che offesa si vendica.

Che in questo drama Ovidio s' occupasse in maniera speciale della vendetta e del figlicidio di Medea, lo induce a pensare in tesi generale la certezza che egli attingesse alla tragedia euripidea la quale ebbe in Roma, segnatamente nel secolo d'Augusto e nel tempo successivo, una grandissima popolarità. Tale certezza, la quale non ha bisogno di prove materiali, viene tuttavia ancor più attestata dal confronto tra l' azione della tragedia euripidea e gli accenti di Medea nella 12ª epistola ovidiana, nella quale si ha il diritto di ammettere l' infiltrazione di numerosi motivi desunti dal drama perduto. Ma v' è un'altra prova più convincente e per noi addirittura positiva, dell' influsso euripideo sulla *Medea* ovidiana; i due frammenti della tragedia latina ci mostrano infatti la maga, il primo [*Servare potui*, ecc.] nell' atto che minaccia la distruzione a chi essa tante volte ha salvato; il secondo [*Feror huc illuc*, ecc.] mentre infuria disperata in preda alla sua ira dolorosa. La figura della maga risultante dai due frammenti è, come si vede, assai simile alla euripidea. Non ultima, infine, tra le prove che l' argomento della *Medea* ovidiana avesse relazione con la tela del drama euripideo ce la fornisce l' accenno rapido e fugace che il Sulmonese fa, come notammo, alla vendetta di *Medea* tra i vv. 394-399 del VII delle *Metamorfosi*. Soltanto la certezza che il poeta abbia largamente trattate le avventure corinzie di Medea nella sua famosa tragedia, giustifica la eccessiva rapidità con cui egli descrive in cinque vv. appena una situazione alla quale la sua calda e passionata fantasia avrebbe dedicata una delle solite larghe e sublimi pitture: Ovidio ha qui voluto quasi rimandare il lettore alla sua tragedia per trovarvi una rappresenzione efficace e dettagliata della vendetta.

Assai più della descrizione delle *Metamorfosi* ci soccorre, come dicemmo, la *eroide* 12ª nella nostra approssimativa ricostruzione; e ciò, come s' è accennato, perchè in questa epistola è rappresentata Medea nell' atto che, saputo l' infame ripudio di Giasone, cerca, pur facendo intravedere i suoi truci propositi di vendetta, di ricondurlo a sè. Che questo vano tentativo predominasse nella tragedia ovidiana, lo mostra indirettamente il fatto che esso costituisce per dir così la nota caratteristica del contegno di Medea nella tragedia di Seneca, il quale attinse a piene mani e direttamente al drama di Ovidio, che alla sua epoca andava per le mani di tutti, secondo un'affermazione di Tacito [*dial.* 12] che pone insieme la *Medea* di Ovidio e il *Tieste* di Vario come i drami più famosi in Roma. Diverse ragioni infine provano, come accennammo, che Ovidio abbia quasi riportati nella 12ª eroide numerosi elementi del suo drama. Innanzi tutto la composizione della tragedia è poco anteriore a quella delle *Eroidi*; quindi Ovidio non poteva astenersi, componendo quest'altra sua opera, dal tener presente la *Medea* che aveva segnato per la sua carriera poetica un momento nuovo ed unico. Inoltre è constatato che Ovidio assai spesso trasporta non soltanto singoli versi ma interi luoghi, dall' una all' altra sua opera, in maniera da narrare due o più volte la stessa cosa con parole quasi uguali, mutando solo i versi elegiaci in eroici e viceversa (1). Dunque è probabile che Ovidio, nel comporre la 12ª *eroide*, utilizzasse in versi elegiaci numerosi motivi ed elementi della *Medea*.

---

(1) Tale è l'opinione del Leo [*L. Ann. Sen. Trag.* Berol. 1878, vol. I, p. 169], il quale cita

Ma a queste considerazioni generali possiamo aggiungerne qualcuna che, basandosi su fatti particolari, ha per noi maggiore importanza. Esaminando i due frammenti della *Medea* latina, ci accorgiamo subito come essi ricordino alcuni passi della *eroide* 12ª. Il primo fr. trova nella eroide qualche confronto, per quanto lontano, tale però da mostrare in Ovidio una trattazione analoga del carattere di Medea, così nel drama come nell' epistola. Le parole infatti, *Servare potui*, ecc., pronunciate, com' è logico, da Medea, ricordano i vv. 75-76 dell'Epistola [*Perdere posse sat est, siquem iuvet ipsa potestas:* | *Sed tibi servatus gloria maior ero.*] coi quali la maga rinfaccia a Giasone alcune parole da lui dette nel tempo in cui l' infedele ebbe bisogno dei suoi magici aiuti. Certo non si può parlare di identità, data la diversità così della situazione come del colorito del pensiero; ma il confronto è giustificato dal fatto che nel frammento e nel distico ovidiani ricorre la stessa antitesi tra *perdere* e *servare*. Del resto spesso Medea nella sua disperata lettera ricorda le numerose occasioni in cui *servavit* Giasone irriconoscente, dichiarando però la possibilità che ora ha di distruggerlo con tutti gli altri suoi nemici. Basterà ricordare le parole: *Quos ego servavi, pelex amplectitur artus* del v. 173, alle quali fa riscontro la terribile minaccia: *Dum ferrum flammaeque aderunt*, ecc. che segue nei vv. 181-182. I due passi qui ricordati pare esprimano, messi insieme, questo solo concetto di Medea: *Io fui capace tante volte di salvarlo, di aiutarlo a vincere le più difficili prove; ebbene a me stessa riesce ora facile il vendicarmi ferocemente di lui e di tutti i miei nemici;* che è in fondo il concetto contenuto nel primo fr. della tragedia. Si pensi finalmente che il fr. aveva posto in un drama e il distico in una epistola che doveva necessariamente rivestire un carattere tenero ed amoroso: si pensi dico a questa profonda diversità di collocazione, ed allora il confronto tra i due luoghi sembrerà giustificato e chiaro.

Ma il secondo fr. [*Feror huc illuc, ut plena deo* (1)] ricorda più da vicino che non il primo qualche passo della *eroide* 12ª, e propriamente le ultime parole di Medea. Tale confronto va dichiarato ricordando prima l'emistichio, *Quo feret ira, sequar...* del v. 209, e poi il v. 211: *Viderit ista deus, qui nunc mea pectora versat.* Tanto nel fr., come nella conclusione della sua lettera Medea è agitata e quasi posseduta dal dio dell' odio e della vendetta, ed a me pare che il... *deus qui nunc mea pectora versat*, sia come un ampliamento dell'*ut plena deo*, del fr..

Ragioni d' indole generale e prove specifiche ci confermano dunque nella fiducia che nell' ep. 12ª si contengano numerosi elementi di quel drama che, celebre nel tempo in cui fu rappresentato, ispirò numerose opere letterarie, tra le quali, come vedremo, la *Medea* di Seneca, e fu forse tenuto a modello da quegli artefici greci o romani che, svolgendo la loro attività contemporaneamente ad Ovidio o dopo di lui, trattarono in alcune delle loro opere la vendetta di Medea a Corinto. Chi ci dice, possiamo domandarci, se gli artefici e i decoratori non abbiano attinto, più che alla letteratura greca, alla tragedia ovidiana, qualche motivo da loro svolto in quelle rappresentanze figurate che a

---

a conforto della sua tesi alcuni opportuni confronti [*art. am.* III, 687 sgg. e *Met.* VII, 795 sgg.; *art.* II, 23 sgg. e *Met.* VIII, 83 sgg., e così via]. Del resto la narrazione delle *Metamorfosi* e la lettera di Medea hanno un contenuto affine, tranne lievi divergenze spiegabili e con la diversità dei due componimenti e, come notammo, colla maggiore ampiezza che qualcuno dei motivi doveva avere nella tragedia.

(1) *Feror huc illuc, vae, plena deo*, restituisce il Ribbeck [cfr. T R F³].

Medea corinzia si collegano? Tale domanda trova la sua ragion d'essere nel fatto che spesso ad Ovidio, più che ai poeti greci, si ispirarono gli artefici romani. Specialmente alcune pitture murali campane, come dimostrò il Sogliano (1), presentano trattati motivi e situazioni che risentono dell'ambiente in cui l'artista o il decoratore lavoravano. Al di sopra quindi del fondo ellenistico della pittura murale campana bisogna riconoscere, secondo il dotto archeologo, l'influsso della poesia latina augustea; influsso che mette capo segnatamente ad Ovidio. Che del resto anche pel mito di Medea Ovidio avesse influito sui pittori murali, cercheremo di provarlo nella seconda parte di questo studio.

Tornando ora alla ricostruzione della *Medea* ovidiana, possiamo congetturare che il Sulmonese, nel tratteggiare il carattere della maga, abbia certamente attinto al drama euripideo; checchè dicano alcuni critici, e tra costoro il Leo, i quali sostengono che i due framm. ovidiani mostrino come il poeta latino ci abbia data una tragedia sostanzialmente diversa dalla greca. Certo quella di Ovidio non fu una imitazione servile; tuttavia il poeta che seppe rendere le figure di Ecuba, di Polissena e di Fedra in una maniera corrispondente a quella in cui le aveva rappresentate uno dei maggiori tragici greci, dovette pure aver dinanzi agli occhi quel drama in cui le avventure di Medea erano trattate con un colorito così patetico ed umano. Delle innovazioni apportate da Ovidio abbiam dato una qualche prova confrontando i due colloquj euripidei tra Giasone e Medea e gli accenti che nella epistola ovidiana rivolge la maga allo sposo infedele. Ora, dato l'influsso euripideo in Ovidio, si possono avanzare altre congetture circa la tela della tragedia latina, sempre, ripetiamo, in base alla 12ª *eroide*. Possiamo, per es., immaginare che tra i personaggi della *Medea* ovidiana ci fossero anche la nutrice ed il pedagogo, come si ricava dall'indeterminato accenno del v. 45 dell'epistola: *Diversi flebant servi*, che ricorda la corrispondente situazione rappresantata nella tragedia euripidea, la quale s'apre coi lamenti della nutrice e del pedagogo sulla sventura che colpisce la maga. In Euripide ed in Ovidio i figliuoli di Medea si trovano presso la madre; ed ai tre sventurati, in entrambi i poeti, viene ingiunto l'esilio. Così in Euripide come nella epistola ovidiana, Medea passa dalla disperazione alla rassegnatezza, dalle minacce ad una condiscendenza, che in Euripide è manifestamente simulata. Pare infine che la catastrofe fosse uguale in entrambi i poeti, come risulta dal fugace accenno contenuto tra i vv. 394-399 del VII delle *Metamorfosi*, dove si parla appunto sommariamente della uccisione di Creusa, del figlicidio e della fuga di Medea verso Atene. Nulla possiamo dire circa la presenza o meno, nel perduto drama, del personaggio di Egeo il quale è tuttavia ricordato nelle *Metamorfosi*, come ospite della maga [*Excipit hanc* (sc. Medeam) *Aegeus*, v. 402].

Se finalmente Ovidio rappresentasse il figlicidio di Medea *coram populo*, o dietro la scena, non abbiamo dati sicuri per determinarlo. Si può tuttavia pensare che una così orrenda scena di sangue ripugnasse al gusto fine ed elegante del Sulmonese, portato

---

(1) Cfr. *Del preteso influsso della poesia Alessandrina sulla pittura murale campana*, in *Atti d. R. Acc. di Arch. L. e B. A.* di Napoli, XXIII [1903]. Ivi l'autore, negando le conclusioni degl'ipercritici circa l'influsso dei poeti alessandrini sulla poesia augustea, combatte le ipotesi dell'Helbig e del Dilthey [i quali, seguendo quelle conclusioni, avevano per analogia affermato l'influsso diretto della poesia ellenistica sui dipinti murali campani], e rivendica da una parte la loro indiscussa originalità ai capiscuola della poesia latina augustea, dimostrando dall'altra l'influsso di costoro più che dei poeti greci, sui pittori murali.

piuttosto alle descrizioni tenere e leggiadre. Affermiamo quindi che i due passi oraziani dell' *Arte poetica* [vv. 123 e 185] convengono non solo al drama euripideo ma anche a quello di Ovidio, il quale assai probabilmente, da una parte concepì feroce (1) ed invincibile il carattere di Medea, non altrimenti aveva fatto Euripide, e si astenne come questi, dall'altra, dal presentare agli occhi degli spettatori una scena che desta indignazione e disgusto.

Passiamo ora alla *Medea* di Seneca, l'unico drama latino relativo alle avventure della maga di Colco, pervenutoci intero. Primo ad occuparsi delle fonti utilizzate dal poeta latino, fu W. Braun (2), il quale, pur notando che la *Medea* di Seneca è niente altro che una imitazione della euripidea, tuttavia afferma esservi in quella evidenti variazioni rispetto al modello; variazioni inerenti più che altro all'economia del drama. Seneca dunque avrebbe, secodo il Braun, rimaneggiata la tragedia euripidea, pur riproducendone fedelmente e, possiamo aggiungere, senza suo vantaggio, motivi, situazioni e forma.

E cominciamo dalle restrizioni subite dal modello euripideo nelle mani del poeta latino. Nella *Medea* di Seneca è soppresso innanzi tutto il prologo euripideo; invece è l' eroina stessa che entra furiosa sulla scena ed espone il suo vivo desiderio di vendetta [cfr. v. 25]. Mentre Euripide ha voluto rappresentare, con sapiente progressione, tutti gli stadi che l' animo di Medea attraversa prima di fissare definitivamente il piano di vendetta, in Seneca la maga, fin da principio, ha già determinata quasi nei particolari la maniera in cui punirà i suoi nemici.

Accanto a questa prima differenza è da notare un' altra forzata restrizione del modello. Mentre in Euripide, oltre al colloquio tra Creonte e Medea [vv. 271-356], ricorrono due dialoghi tra la maga e Giasone [vv. 446-626 e 866-975], in Seneca troviamo pure il dialogo tra Medea e il re di Corinto [vv. 179-300], ma gli altri due colloquj sono condensati in un solo [vv. 431-559], in cui Medea prima rinfaccia a Giasone i beneficj recatigli nel passato, ma, quando s' accorge che lo spergiuro giammai si rassegnerà a lasciarle nell'esilio i figli, si decide definitivamente alla vendetta.

Una terza restrizione del modello appare nel racconto con cui il messaggiero espone la morte di Creusa. Il racconto euripideo è lunghissimo [vv. 1136-1230], si diffonde nei più minuti particolari ed è straordinariamente emozionante, tanto che, come vedremo in seguito, ad esso largamente attinsero gli artefici per alcune rappresentanze figurate relative alla tragedia di Corinto. In Seneca la narrazione è oltremodo breve e rapida, e consiste in poche risposte del messaggiero alle concitate domande della maga, che arde dall'insano desiderio di sapere se i suoi veleni han sortito il voluto effetto.

Un'ultima divergenza, ed è forse la più notevole, consiste in ciò che, mentre Euripide nasconde dietro la scena il figlicidio, facendo sentire agli spettatori solo gli accenti disperati delle innocenti vittime, Seneca al contrario presenta *coram populo* l' infame delitto.

Ma accanto a queste variazioni più importanti, se ne possono notare altre secondarie. I figliuoli di Medea, che in Euripide ed in Ovidio sono presso la madre, in Seneca si trovano con Giasone. Inoltre il poeta latino sopprime il personaggio di Egeo (pel quale non ha neppure un minimo accenno) e ci dà un coro ostile a Medea, mentre in Euripide le donne corinzie commiserano la maga e cercano di confortarla.

---

(1) Circa la ferocia della maga in Ovidio, cfr. anche le parole: *lege* MEDEAM *Nasonis et vix pauca invenies impossibilia mulieri*, della *ep. Valerii ad Rufinum* (*ne uxorem ducat*) del V secolo.

(2) Cfr. *Rhein. Mus.* XXXII [1877], p. 68 sgg.

Tali in complesso le divergenze tra la tragedia di Seneca e il modello euripideo; esse potrebbero sembrare indizio di una certa originalità ed indipendenza nel poeta romano; il Leo crede infatti che esse dimostrino in Seneca una *probabilis quaedam tragici ingenii mediocritas*. A nessuno quasi però dei critici che si sono occupati delle fonti più o meno dirette della Medea latina è parso conveniente ammettere questa specie di *ingenium tragicum*. È pur vero che le modificazioni vi sono ben condotte; ma esse tradiscono appunto per ciò un ingegno poetico ben superiore a quello di Seneca. Parecchie però delle conclusioni presentate dai dotti circa le fonti di cui si sarebbe servito Seneca si mostrano esagerate e sono più che altro il prodotto di strani e talvolta angusti pregiudizj.

Il Braun nel suo citato studio giunge alla conclusione che tra il modello euripideo e la *Medea* di Seneca bisogna porre dall'una parte la trattazione ovidiana delle avventure della maga e dall'altra le notizie di Igino intorno agli Argonauti [per il coro, vv. 578-669]. In tal modo nessuna originalità viene ad essere riconosciuta in Seneca il quale, seguendo Ovidio o Igino nei punti in cui abbandona le tracce di Euripide, mostrerebbe di aver operato una non molto felice *contaminatio* di queste tre fonti diverse. Neppure la famosa scena d'incantesimi contenuta tra i vv. 740-848 è da rivendicare, secondo il Braun, all'originalità del poeta latino, in quanto essa risulta dall'imitazione di quel passo ovidiano [cfr. *Met.* VII, 180 sgg.], nel quale s'accenna alle arti magiche usate da Medea pel ringiovanimento di Esone; a parte il fatto che questa scena di Seneca si può anche, secondo il filologo tedesco, considerare come una specie di diluito sviluppo di qualche motivo euripideo, come, ad es., del v. 789 della Μήδεια. Queste le conclusioni del Braun che, a conforto della sua tesi, presenta una lunga e quasi interminabile serie di confronti tra Seneca ed Euripide da un lato e Seneca stesso ed Ovidio o Igino dall'altro.

Alle congetture presentate dal Braun seguirono, a brevissimo intervallo [nel 1878], quelle del Leo il quale s'occupò di tale questione nel 1.° vol. (1) della sua edizione del teatro di Seneca. Il dotto critico tedesco fu il primo a sostenere che tra il modello euripideo e la tragedia latina si debba porre Ovidio il quale avrebbe esercitato il suo influsso su Seneca, più che con la 12.ª *eroide*, con la sua rinomata tragedia perduta della quale molti elementi si possono ritrovare nella epistola ovidiana. Niente influsso di Igino dunque; ecco la conclusione del Leo cui spetta il merito di aver sostenuto che, oltre ad Euripide, la fonte più diretta della *Medea* di Seneca fosse il perduto drama del Sulmonese. Che poi Seneca attingesse alla *Medea* ovidiana, il Leo lo prova confrontando il primo dei due fr. [*Servare potui*, ecc.] della tragedia perduta con i vv. 120 sgg. del drama di Seneca. A questo confronto del Leo, che a me pare assai calzante (tranne infatti la prolissa estensione data da Seneca, i due passi si somigliano e pel contenuto e per la situazione); credo poterne aggiungere un altro il quale dimostra con maggiore evidenza come Seneca tenesse a modello il celebre drama di Ovidio. In due passi della *Medea* di Seneca si scorge, per grado diverso, una chiara imitazione dell'altro frammento ovidiano [*Feror huc illuc*, ecc.]. Il primo dei due luoghi in parola, non molto fedelmente ricalcato per la forma sul frammento ovidiano, segue immediatamente ai vv. 120 sgg. testè riferiti e suona: *incerta vaecors mente vaesana feror* | *partes in omnes....* (cfr. vv. 123-124). Seneca ha qui sostituito *partes in omnes* all'efficacissimo *huc illuc* di Ovidio, rendendo il *plena deo* del Sulmonese con le parole *mente vaesana*, che esprimono il pazzo e quasi divino furo-

---

(1) *De Senecae Tragoediis observationes criticae*, pgg. 160-183.

re da cui la maga è posseduta. Se si accetta poi la lezione che sostituisce *vae* all' *ut* del fr. ovidiano, il confronto risulta più evidente, in quanto allora si scorge in *vaecors* e *vaesana* di Seneca come un eco del *vae* ovidiano.

Ma passiamo all'altro luogo di Seneca, il quale è imitato quasi alla lettera dal secondo fr. ovidiano. Medea ha preparato i doni letali [vv. 740-843] e li affida ai suoi figliuoli con l'incarico di portarli alla sposa novella. Quando i fanciulli partono dalla maga il coro, che conosce già i truci proponimenti di essa, si domanda con terrore [vv. 849-878] che cosa voglia fare Medea la quale ha già assunte le movenze di una menade [*Quonam cruenta maenas* | *praeceps amore saevo* | *rapitur?...*] e prega Febo a lasciar luogo alla notte. Ora in questa viva descrizione dello spaventevole infuriare di Medea, ricorre un passo [vv. 862 sgg.] che ricorda proprio alla lettera il secondo fr. ovidiano [HUC FERT PEDES ET ILLUC | UT TIGRIS *orba natis*, ecc.]. Non credo si possa negare che qui Seneca, descrivendo l'agitarsi e l'errare furioso di Medea tenesse presente il v. *Feror huc illuc*, ecc. della perduta *Medea*. Chiaro è dunque che Seneca si sia giovato a piene mani e senza scrupoli della famosa *Medea* ovidiana.

Accanto alle opinioni del Braun e del Leo non va trascurata una ipotesi sostenuta in epoca anteriore dal Dilthey il quale, illustrando alcuni sarcofagi di Medea [cfr. *Annali dell'Instituto*, 1869, p. 42 sg., e 68 sg.] e trovando in qualche scena in essi rappresentata seguito più Seneca che Euripide, opinò che così il poeta latino come gli scultori avessero attinto a qualcuno dei poeti alessandrini degli elementi relativi al mito di Medea. Tale opinione non regge però ad una critica severa e decisiva, come avvertiva già il Leo. Anche se il drama di Seneca avesse direttamente ispirate le scene dei sarcofagi, non sarebbe questa una ragione per ritenere che la fonte precipua del poeta latino si debba ricercare in qualche perduta tragedia alessandrina.

Più tardi, Alfredo Pais (1), accettando e ribadendo le opinioni del Braun e del Leo e considerando Seneca come autore di alcune soltanto delle innovazioni subite in lui dalla Μήδεια euripidea, concludeva che il poeta latino, parte seguendo Euripide e parte Ovidio ed ampliando qualche motivo desunto dall' un poeta o dall' altro, avesse tentato di darci un drama *sui generis*.

Recentissimamente poi, in *Atene* e *Roma* [a. V, n. 41 (maggio 1902) p. 567 sgg.] il Pasini pubblicò un breve articolo in cui, ritenendo poco fondata l'opinione del Braun circa l' influsso d' Igino su Seneca, concluse che tra le fonti di quest' ultimo non debba trascurarsi il celebre poema di A. Rodio; onde il carattere alessandrino dal Dilthey notato nella *Medea* di Seneca, più che da un ipotetico drama greco, deriverebbe dal poema di Apollonio già tanto popolare in Roma da ispirare la Didone virgiliana (!).

Nel medesimo periodico, due anni dopo [a. VII, n. 67-68 (luglio-agosto 1904 p. 224 sgg.], apparve un articolo di Antonio Cima, il quale pare si proponga di rivendicare a Seneca quella originalità che nessuno gli ha voluto assolutamente riconoscere. Pel Cima non si potrà mai ammettere che in Seneca cominci l' imitazione ovidiana là dove quella di Euripide finisce, quando si stabilisse che Seneca discorda da Euripide e da Ovidio anche nei punti in cui i due poeti sono d' accordo, o che Seneca non segue Ovidio neppure quando questi s' allontana da Euripide. Quindi, conclude il C., solo una certa originalità di Seneca può spiegare alcune delle divergenze che tra la sua *Medea* e quella di Euripide interce-

(1) Cfr. *Il teatro di L. Anneo Seneca*. Torino, Loescher 1890, p. 26 sgg.

dono; e se infine si deve ammettere che l'azione del perduto drama ovidiano si ripercotesse nella 12.ª eroide, è tuttavia necessario concludere che questa stessa azione subisse in Seneca uno sviluppo diverso.

Ricorderò in ultimo una congettura del Reitzenstein il quale, [cfr. *Die Hochzeit des Peleus und der Thetis*, [in *Hermes*, 35 (1900) pp. 73-105], accennando (p. 96) all'influsso degli epitalamj di Saffo sulla poesia greca posteriore (specialmente sull'alessandrina) e, per mezzo di questa, sulla poesia latina, ritiene che l'imenèo della *Medea* di Seneca [vv. 56-115] sia come una prova di tale influsso; « in quanto di esso, egli dice, noi possiamo alcuni tratti ritrovare quasi per intero in Saffo ed in Teocrito ». Le parole, p. es., del v. 97 ... *lumine non suo*, tradiscono, pel Reitzenstein, l'influsso alessandrino e il *pastor* .....*roscidus* del v. 100 è da confrontare collo στιβήεις ἄγχυρος di Kallimakos [*Hekale*, ed. Gomperz, IV, 11]; infine colla descrizione delle nozze di Peleo s'accorda il principio [vv. 56-58] di questo stesso coro di Seneca. Ad onta però di tali confronti, pel Reitzenstein resta sempre fondamentale la ipotesi che riconosce in Ovidio l'ispiratore più prossimo di questo epitalamio. A suo tempo congetturammo come nella perduta tragedia ovidiana trovasse probabilmente posto un imenèo nella sua forma compiuta. Orbene Seneca, in questa occasione dovette direttamente ispirarsi al Sulmonese più che a modelli alessandrini.

Queste le successive opinioni dei critici circa le fonti della *Medea* di Seneca. Come avvertii in principio, pare però che gli studiosi mettessero, come suol dirsi, troppa carne a cuocere. Forse fra tutte le opinioni qui esposte, salvo qualche variante, sono accettabili quelle del Braun e del Leo, ripetute dal Pais. Il Braun vuole però trovare più confronti di quello che sembri lecito; ed il Leo stesso, a proposito dell'immenso fardello di versi euripidei che il Braun confronta con quelli di Seneca, osservava (o. c. vol. 1°, p. 142): *in summam quaestionis locis similibus congerendis non multum lucramur*. Ed in effetti, molti di quei confronti non sembrano chiari e calzanti; del resto la derivazione del drama latino dal modello euripideo io non credo vada tanto ricercata nella più o meno vicina somiglianza di forma; chè Seneca non trovavasi poi in tali condizioni d'ingegno da darci un rifacimento quasi letterale del drama greco, salvo le varianti desunte da altre fonti. Inoltre non sempre il Braun si mostra equanime nello stabilire le relazioni tra Ovidio e Seneca nella trattazione delle avventure di Medea. Così egli sostiene che l'ispirazione del coro di Seneca [vv. 301-379] vada ricercata, più che nel prologo euripideo, in alcuni luoghi ovidiani. Ed egli presenta a conforto di questa tesi numerosi confronti: (Ovidio, *Met.* VI, 720 sgg., Seneca, *M.* vv. 301 sgg.—Ovid. *her.* 12, 121 sg., Seneca, *M.* 341 sgg. — Ovid. *her.* 12, 123 sg., Seneca, *M.* 350 sgg. ed inoltre, Seneca, *M.* 360 sgg., *Met.* VII, vv. 155 sgg.]. Ora credo che di assoluta rispondenza si possa parlare solo pel terzo confronto (*her.* 12, 123 sg., *Med.* v. 320 sgg.) pel quale c'è tuttavia da notare tra i due passi una notevole diversità nel colorito dell'immagine, rimanendo quindi indiscutibile l'influsso ovidiano in Seneca solo per l'accenno ai cani di Scilla. E del resto così per questo passo come per *her.* 12, 121 sg. pare che Ovidio s'inspirasse certamente al prologo euripideo, che dovrebbe allora essere considerato come fonte comune ai due poeti latini. Forse, a parer mio, avrebbe fatto meglio il Braun a confrontare il coro di Seneca in parola con i vv. 89-112 del 1° l. delle *Metamorfosi*. Leggendo infatti i vv. 329-334 (*Candida nostri saecula patres*, ecc.) della *Medea* di Seneca, si sente la quasi diretta ispirazione degli splendidi versi ovidiani: *Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo*, ecc. [cfr. *Met.* I, v. 89 sgg.]. La superiorità del modello è assolutamente fuori discussione. Ovidio dipinge qui, colla solita eleganza e perfezione, la semplicità degli uomini primitivi; egli che, volendo comporre una storia poetica dell'umanità, appunto dai primi abitatori prende le mosse. In Seneca il passo

ovidiano è ridotto a proporzioni minime, ma non si può fare a meno di notare che il v. 331: *sua quisque piger litora tangens*, riproduca l'esametro ovidiano (v. 96): *Nullaque mortales praeter sua litora norant*, nè si può rinunciare a ritenere che i vv. 332-334 di Seneca: *patrioque senex factus in arvo*, ecc. derivino da una restrizione del magnifico passo ovidiano [*Met.* I vv. 103-106 e 109 112]: *contentique cibis nullo cogente creatis*, ecc. Da questo confronto risulta che, mentre Seneca in soli tre vv. accenna alla primitiva spontanea feracità del suolo, il modello abbonda invece nei più minuti particolari, ricordando pure i prodotti che la terra *inarata ferebat* (109) e la soddisfazione con cui di essi i primi abitatori fruivano. Seneca si contenta, pigliando lo spunto in Ovidio, di notare che i primi uomini conoscevano ed utilizzavano a loro nutrimento solo quelle cose che *tulerat* | *natale solum...* [vv. 333-334]. Naturalmente in fatto di derivazione non bisogna cercare le stesse parole; l'imitazione va scoperta principalmente nel concetto e nella intonazione di esso; e ciò va detto *a fortiori* per Seneca il quale ha la tendenza a restringere le fonti di cui si serve; basti ricordare che egli spesso accorcia notevolmente scene e motivi che nel suo modello precipuo, in Euripide, sono più ampiamente e diffusamente trattati.

Chiudendo le poche osservazioni mosse al metodo adottato dal Braun, noterò come egli non si sia neppur fermato ai vv. 752 sg. della *Medea* di Seneca [*Tibi more gentis vinculo solvens comam* | *secreta nudo nemora lustravi pede*, per confrontarli con gli ovidiani: *Egreditur tectis vestes induta recinctas,* | *Nuda pedem, nudis umeros infusa capillis* [in *Met.* VII, v. 182 sg.]. Il Braun, mentre trascura questa evidente somiglianza tra i due poeti latini, trova pure analogia tra i vv. 192-198 del VII l. delle *Met.* e i vv. 740-751 della *Medea* di Seneca, fermandosi ad uno dei soliti confronti spiegabili colla sua smania di voler cercare troppe derivazioni. Le divinità invocate da Medea nei due poeti sono diverse, potremmo dire, in qualità ed in numero; non c'è quindi alcun sicuro indizio che Seneca tenesse qui presente il passo ovidiano. Nel luogo di Seneca da noi notato (v. 752 sg.) è possibile che Medea si riferisca alla stessa circostanza in cui Ovidio ce la rappresenta (il ringiovanimento di Esone), come si deduce segnatamente dall'uso del perfetto [*lustravi*]; e se non a tale avvenimento particolare, Medea ricorda qui senza dubbio qualcuna delle opere da lei compiute nel passato in favore dell'ingrato consorte. Nel passo invece notato dal Braun [vv. 740-751], Medea invoca le divinità infernali per l'occorrenza presente, ossia per la preparazione dei doni letali.

Tralascio altre osservazioni che si potrebbero muovere al Braun ed agli altri filologi e, tirando le somme alla determinazione dei rapporti che legano Seneca a coloro che lo precedettero nella trattazione delle avventure corinzie di Medea, mi affretto a dire che io non esito ad aderire all'opinione che riconosce nella *Medea* del poeta latino una *contaminatio*, una fusione di un modello greco [Euripide, che è il fondamentale] e di uno latino [la perduta tragedia ovidiana insieme agli altri luoghi del Sulmonese, relativi al mito di Medea]. Non ricorrerò quindi nè all'ingegno del poeta [Cima, e in parte Leo], nè ad A. Rodio [Pasini] e neppure in certo modo ai lirici greci [Reitzenstein] per spiegarmi le variazioni subite dal modello greco nel romano imitatore (1). E che la cosa vada risoluta così,

(1) Ad Ovidio, tra i poeti latini, s'aggiungono (tra le fonti di Seneca) anche Orazio e Virgilio, imitati specialmente nei cori. Anzi la *imitatio Horatiana* è per lo Zingerle [cfr. *Zu späteren lateinischen Dichtern*, Innsbruck, 1873] una prova della identità dell'autore delle tragedie che vanno sotto il nome di Seneca.

lo mostra il fatto che molte delle divergenze che la *Medea* di Seneca presenta di fronte a quella di Euripide, si trovano già accennate e nella 12ª *eroide* e nel VII lib. delle *Metamorfosi*. L'avere infatti riuniti in un solo i due colloquj euripidei tra Medea e Giasone non è, secondo me, una innovazione di Seneca, in quanto tale restrizione traspare già, come a suo tempo dicemmo, nell'epistola ovidiana. Il proposito di Medea di lasciare in vita Giasone non è, aggiungo, neppure esso una trovata di Seneca, nè è un motivo ricavato da A. Rodio [Pasini]. Anche presso Euripide Medea, certa di un sicuro asilo in Atene, rimuta, come spessissimo notammo, il suo primitivo piano di vendetta. Ma, prescindendo pure da Euripide, noi troveremo anche in Ovidio espresso il desiderio di Medea d'impedire la morte di Giasone. Infatti i vv. 23 sgg. del l. VII delle *Met.* [... VIVAT, *an ille* | *Occidat, in dis est.* VIVAT TAMEN *idque precari* | *Vel sine amore licet*....] combinano perfettamente coi vv. 140 sg. della *Medea* di Seneca [.... *si potest,* VIVAT MEUS | *ut fuit, Iason, si minus,* VIVAT TAMEN, ecc.]. Per quanto in Ovidio il desiderio di Medea si riferisse ad una occasione diversa e assai anteriore [l'innamoramento per Giasone], si può tuttavia supporre che Seneca utilizzasse qui una reminiscenza ovidiana; tanto più che tra i due passi ricorre una somiglianza addirittura letterale. Per la scena degl'incantesimi si può infine seguire l'opinione del Braun.

L'aver poi Seneca rappresentati i fanciulli presso Giasone e non presso Medea non dimostra certo che qui il poeta latino pescasse tale motivo magari in A. Rodio. Probabilmente Seneca ha quì leggermente innovate le sue fonti per giustificare l'improvviso proposito sorto in Medea di trucidare i figli. Soppressa la scena di Egeo (le cui promesse inducono la maga al delitto, in Euripide), è naturale che Seneca per una certa coerenza rappresentasse i figliuoli di Medea presso Giasone e non presso la maga la quale supplica la compagnia di quegl'innocenti per eccitare le proteste dello sposo spergiuro e per aprirsi quindi più facile la via a punirlo [cfr. i vv. 549-550. *Sic natos amat?* | *bene est, tenetur, vulneri patuit locus*, rispondenti per il senso al v. 817 della tragedia euripidea]. Per la soppressione di Egeo tra i personaggi del drama, possiamo pensare che Seneca seguisse qui il modello ovidiano, andando però tant'oltre in questo taglio da non ricordare neppure alla sfuggita il padre dell'eroe ateniese: Medea, allontanandosi da Corinto dopo il figlicidio, dichiara a Giasone esterrefatto che essa s'incammina per un viaggio indeterminato attraverso l'etere infinito [vv. 1022-1025]. Nè si può credere che Seneca trascurasse l'intervento di Egeo in ossequio alla critica Aristotelica contro Euripide: l'attenersi a criterj rigorosi non è il forte del poeta latino il quale pur si fa lecito, violando il noto precetto oraziano, di presentare al pubblico la scena del figlicidio. Seneca presenta *coram populo* la uccisione per produrre effetto con una scena raccapricciante e che offende il buon gusto; in una parola egli, io penso, ha fatto rispetto ai suoi modelli ciò che rispetto ad Euripide aveva fatto Neofrone. Del resto Seneca visse in tempi nei quali le scene più orrende e raccapricciante non erano affatto estranee al teatro ed alla poesia in genere; ad un retore come lui, vissuto tra gli orrori della corte imperiale, il non rappresentare la maga che uccide i figli alla presenza degli spettatori, doveva sembrare una cosa quasi strana.

C] *Il centone di Hosidius Geta, ed altre* Medee *latine perdute.*

La *Medea* di Hosidius Geta [in Bährens, *Poëtae latini minores*, IV, 219-237]. si compone quasi interamente di versi ed emistichj virgiliani. Tertulliano accenna a questo centone (confuso nientemeno da qualche antico dotto con la *Medea* ovidiana) in una sua notizia [cfr. *de praescript haeret.* c. 39] nella quale si dice che *Hosidius Geta Medeam tragoediam ex Vergilio plenissime exsuxit.*

S'apre il drama con alcune parole concitate di Medea la quale accenna già ai suoi propositi di vendetta [vv. 22-24]. Su questo primo monologo non si può non riconoscere l'influsso della *Medea* di Seneca, che s'apre del pari coi lamenti della maga che giura di vendicarsi. Ma vedremo che l'azione del nostro drama si svolge in una maniera abbastanza diversa da quella che troviamo e in Seneca ed in altri tragici che s'occuparono della vendetta di Medea. Dopo un dialogo corso tra la maga e Creonte il quale, concessole il chiesto giorno di dilazione, s'allontana da lei dicendole [vv. 102 sg.], come in Euripide, Ennio e Seneca: *Si te his adtigerit terris Aurora morantem,* | *Unum pro multis dabitur caput;* giungono all'orecchio di Medea gli accenti dell'imeneo cantato dal coro [vv. 107-147], ed allora essa alla nutrice che, come negli altri drami relativi a questo soggetto, cerca d'indurla alla calma, si dichiara pronta: *seu versare dolos, seu certae occumbere morti* [v. 180]. Fin qui non si notano ancora delle innovazioni, le quali cominciano con la scena che segue, in cui un *satelles* domanda a Giasone donde sorga quella specie di inaudito cataclisma che sconvolge profondamente la terra ed il mare insieme [vv. 186-190]. Giasone, che ha capito di che cosa si tratti, risponde terrorizzato [vv. 191, sg.]: *Media fert tristis sucos, infecta venenis,* | *Quo thalamum eripiat atque ossibus implicet ignem*, ecc.

La vendetta di Medea dunque si compie nel nostro centone in maniera molto diversa che negli altri tragici e comincia assai presto, anzi prima che la maga tenga il suo colloquio con Giasone. Intanto il solito dialogo ha luogo [vv. 194-283] e mena allo stesso resultato che in Euripide, in Seneca e, forse, in Ovidio: Giasone rimane inflessibile e freddo [v. 270], e ciò aizza vieppiù la maga alla vendetta.

Nella scena che segue [vv. 313-373] un messaggiero a Creonte, che domanda la causa della grave alterazione degli elementi, narra i terribili incantesimi con cui Medea si prepara alla furiosa vendetta e riferisce le preghiere con cui la maga ha invocato l'aiuto infernale di Ekate e di Allecto [vv. 357-358].

Maggiore novità presenta la scena posta tra i vv. 382-407, alla quale pigliano parte Medea, i figliuoli e l'ombra di Apsirto. In questa scena del figlicidio noi non sentiamo, come in Euripide, i rotti e lamentevoli accenti dei fanciulli; presso Hosidius Geta s'impegna una disperata discussione tra Medea e i figliuoli che la scongiurano a lasciarli in vita. Ma la maga, ascoltata la voce misteriosa di Apsirto che pare chieda vendetta [vv. 390-391] si decide ancor più all'infame delitto [v. 392] che qualche istante dopo essa stessa dichiara consumato [*Et genus invisum dextra sub Tartara misi* - v. 406], nell'atto che si prepara alla fuga aerea sul carro: *Jamiam nulla mora est currus agitare volantis* [v. 407].

Nell'ultima scena [vv. 408-461] un messaggiero racconta terrorizzato a Giasone gli effetti dei doni di Medea: un fuoco infernale, indomabile s'è diffuso per la casa del re ed ha bruciato il corpo di Creusa, invadendole le chiome e rodendole le membra e gli arti. A questa descrizione il messaggiero aggiunge [vv. 430-433] che egli ha visto Medea in un carro di alati serpenti con la spada nuda tra le mani e con le tracce manifeste di recente delitto. Giasone allora, disperato e desideroso di morire, si slancia fuori ed incontra la maga la quale, fredda ed intrepida, gli mostra i cadaveri dei figliuoli e lo consiglia a seppellirli ed a porre sulla loro tomba un epitafio [vv. 441-443] nel quale noi vediamo brevemente ricordati il figlicidio, l'uccisione di Creusa e la fuga aerea della maga da Corinto.

Tale la tela del centone di Hosidius Geta. Tra le innovazioni da lui apportate va anche ricordata l'introduzione di un *chorus Colchidarum* [vv. 25-51]. Del resto l'azione è svolta in modo da mostrare come il poeta tenesse presente la tragedia di Seneca, operandone una specie di capriccioso rimaneggiamento, col disporre diversamente le cose e

coll'esagerare la violenza del carattere di Medea. L'opera quindi di Hosidius Geta si riduce ad un lavoro di compilazione così nella forma come nel contenuto.

Della *Medea* di Lucano (cfr. *Suetonii reliquiae*, ed. Reifferscheid, p. 78) e di quella di Curiatius Maternus (cfr. Tacit. *dial. de orat.* 3 e 9) non è possibile fare alcun cenno, perchè di esse ci è pervenuto a pena il solo titolo. Che infine in questo tempo i tragici romani portassero assai spesso le avventure di Medea sulla scena, si può argomentare da un epigramma di Marziale [V, 53] che, consigliando Basso a trattare argomenti diversi da Medea, Tieste, Niobe, Andromeda, dimostra appunto come l'avvelenatrice di Colco [cfr. v. 1] fosse nella letteratura romana dell' epoca un soggetto notevolmente favorito (1).

PARTE SECONDA

MEDEA CORINZIA NEI MONUMENTI FIGURATI

I.

Dipinti vasculari

Esaminando la serie dei dipinti vasculari relativi alla fase corinzia del nostro mito, noi vediamo come essi riproducano la furiosa vendetta di Medea; che è quanto dire la catastrofe del drama euripideo: in maniera che i dipinti in parola, specie qualcuno di essi, ci mettono sott'occchio quella parte della Μήδεια, in cui assistiamo alla esecuzione completa del piano spaventevole che abbiam visto gradatamente determinarsi nell'animo della maga. E da questo punto di vista i dipinti vasculari, mentre si accostano ai rilievi romani, si allontanano però dai dipinti murali in cui Medea è d' ordinario rappresentata in preda alla terribile lotta psicologica, dopo la quale essa s' accinge a trucidare i proprî figliuoli. Ma mentre i rilievi in parola seguono, come vedremo, le ultime avventure della maga in Corinto dalla presentazione dei doni a Creusa fino alla fuga della protagonista sul carro di Helios, i dipinti vasculari, trascurando la prima fase e rappresentando vagamente l'ultima, svolgono due momenti essenziali dell'azione tragica: l'effetto prodotto dai doni avvelenati di Medea—il figlicidio. E come Euripide dette alla figura di Medea un aspetto tutto nuovo, trasfondendo in essa l' elemento umano e passionale, così questi dipinti vasculari, abbando-

(1) Del resto anche nel V secolo s' incontra un poemetto in esametri, *Medea*, di B. Aem. Dracontius, poeta cartaginese vissuto ai tempi di Teodosio il giovane [in Bährens, *P. L. M.* V, 192-214]. Il racconto di Dracontius s'allontana dalla comune tradizione del mito, specie in quanto sposta da Corinto a Tebe la dimora di Giasone e Medea dopo la fuga da Colco.

nando il vecchio tipo della maga Medea, ce la mostrano come furiosa vendicatrice delle offese ricevute. Va da sè però che l'influsso euripideo è da considerarsi in questo caso come mediato ed indiretto; in quanto i ceramisti dell'Italia meridionale attingevano direttamente ai vasi attici i quali si rifacevano alla lor volta alla megalografia.

Ma per un altro rispetto i dipinti vasculari di Medea c' interessano sommamente; in quanto cioè essi per gli ultimi rappresentano, con l'uso del berretto frigio, la maga nella sua acconciatura asiatica, la quale viene in seguito del tutto obliterata e nei dipinti murali e nelle sculture, che mostrano la figlia di Aieta vestita alla foggia classica.

I dipinti vasculari che riproducono la catastrofe euripidea, con varianti più o meno notevoli, sono in tutto *sei* (1) e si mostrano ispirati dagli stessi motivi drammatici ed artistici:

A — Vaso di Canosa, ora nel Museo di Monaco [n. 810 del cat. di O. Jahn.]

B — Tazza di Pomarico ora in Napoli [cfr. Heydm. *cat. Mus. Sant.* 526-N. 148].

C — Anfora nolana, ora a Parigi [in R. Rochette, *Choix de peint.* p. 277 — cfr. *Arch. Ztg.* 1867, p. 360].

D — Anfora di Cuma, con rappresentanza analoga [cfr. *Arch. Ztg.* 1867, T. 223].

E — Anfora di Canosa, ora a Napoli [Heydm. n. 3221-cfr. *Arch. Ztg.* 1867, 223 N. Invent. 1765].

F — Vaso illustrato da R. Rochette [*Mon. inèd.* T. b. 1] e che reca da un lato la rappresentanza di Medea a cavallo ad un dragone e dall'altro quella di Teti ed Achille.

Di queste pitture vasculari, e per i pregi dell'esecuzione e per i motivi che le ispirano, spetta il primo posto alle rappresentanze A ed E.

Osservando il dipinto A (2), vi si scorge a prima vista l'influsso indiscutibile della tragedia euripidea. Parlando nella prima parte di questo lavoro dello sviluppo dato da Euripide al mito di Medea, notammo che il drama di lui, se poca fortuna ebbe nel V sec., signoreggiò incontrastato però e nel periodo alessandrino e nell'epoca ellenistica. Or se così potente fu l' influsso di Euripide su tutta la letteratura posteriore nella trattazione del nostro mito, come non doveva ad una fonte così importante attingere il pittore vasculare della Magna Grecia che esercitò l'arte sua in un'epoca in cui Euripide viveva ancora quasi materialmente? Ma, per quanto sia evidente il rapporto tra le scene del dipinto A e quelle del drama euripideo, ricorrono tuttavia nel dipinto stesso alcuni motivi ed alcune figure e situazioni che non troviamo affatto o in una maniera chiara e determinata nella fonte che servì di ordito e di guida alla importante rappresentanza. Di queste divergenze parecchi archeologi e filologi si sono in certo modo occupati; ma da un rigoroso esame delle loro disparate opinioni si rileva facilmente come essi siano ricorsi talvolta a delle ragioni insostenibili per spiegare i rimutamenti che il pittore vasculare credette di apportare alla

(1) Cfr. Seeliger: *Medeia in den Kunstdarstellungen* [in Roscher, *Lexikon*, II, p. 2500 sgg.].

(2) La *Prachtamphor* (o *Prachtvase*) di Monaco fu rinvenuta a Canusium, il 16 ottobre del 1813 e per la prima volta pubblicata ed illustrata dal Millin, *Description des tombeaux de Canosa* p. 27 sgg. tav. VII. Alla pubblicazione del Millin seguì quella del Baumeister [in *Denkmäler des klassischen Altertums*, art. *Medeia* p. 902-908, fig. 980]. Più recentemente il dipinto vasculare in parola è stato riportato dal Seeliger [in Roscher, *Lexikon, II* p. 2510, fig. 3ª]; e dall' Huddilston, il quale pone una riproduzione di questo splendido prodotto della ceramica dell' Italia meridionale in fronte al suo studio: *Greek tragedy in the light of vase paintings* [London, Macmillan, 1898], e ridà il dipinto a p. 146, fig. 23.

sua fonte. Alcuni infatti di questi dotti ritengono che le variazioni introdotte dall'artefice siano da attribuire all'influsso di qualche fonte o tragedia posteuripidea perduta, altri le considerano, esagerando in senso opposto, come il portato di una certa genialità dell'artista medesimo, altri infine s'appoggiano a qualche congettura diversa.

Alla sin., fuori la reggia (rappresentata nel mezzo della zona mediana), s'avanza una figura di donna (ΜΕΡΟΠΗ) (1) che pretende il braccio sin., tenendo la mano dr. nei capelli in segno di terrore.

L'Huddilston (cfr. *Greek tragedy in the light of vase paintings*), non trovando nel drama di Euripide alcun accenno a Merope come presente alla morte di Creusa (che è rappresentata nell'interno della reggia) e rinunziando a credere che il nome *Merope* fosse una invenzione del pittore vasculare, suppone una terza Merope conosciuta, secondo lui, a Corinto come moglie di Creonte; ed in appoggio a tale conclusione egli ricorda due passi [vv. 404-406 e vv. 1381-1382] della Μήδεια euripidea.

Ma i due luoghi della tragedia greca non contengono una diretta allusione a Merope e tanto meno ci autorizzano a pensare una Merope moglie di Creonte. Sisifo (il cui nome ricorre nei luoghi euripidei citati dall'H.) è ordinariamente considerato dalle fonti qual re di Corinto e Medea ne parla talvolta come un antenato di Creonte e Creusa [cfr. vv. 510-512 della *Medea* di Seneca]. Dunque Merope, considerata come moglie di Sisifo, è antenata anch'essa di Creonte e di Creusa. Ed allora, senza ricorrere alla strana ipotesi dell'Huddilston, possiamo concludere che la figura di Merope compie nel dipinto la stessa funzione dell'ΕΙΔΩΛΟΝ ΑΗΤΟΥ che trovasi dal lato opposto a Merope. E come l'ombra di Aieta, che nessuna tradizione ci dà come presente alla tragedia di Corinto, è introdotta dal pittore vasculare per illustrare quasi psicologicamente (2) e simbolicamente il mito, così Merope è lì per assistere spaventata alla fine dei suoi discendenti. Che poi l'ombra di Aieta avesse nel dipinto un significato simbolico, lo mostra il fatto che essa è atteggiata colla mano destra e collo sguardo tesi verso la scena della zona inferiore del dipinto [che rappresenta Medea nell'atto che uccide uno dei due figliuoli, solito all'ara] quasi a mostrare il castigo del passato orrendo della figliuola. Nè poi è necessario, dato alla figura di

---

(1) Il Millin, nella sua illustrazione del dipinto A, crede che la iscrizione ΜΕΡΟΠΗ esprima il nome della figlia di Creonte. Il dotto uomo, trovando la massima incertezza tra le varie fonti circa il nome della novella sposa di Giasone, chiamata da Euripide semplicemente Κρέοντος παῖς [v. 19] e solo più tardi da altre fonti *Creusa*, ritiene ben adatto alla infelice fanciulla questo nome di Merope, tanto più che esso è nome schiettamente corinzio. Codesta opinione del Millin è oggi perfettamente bandita dopo la definitiva interpretazione delle due iscrizioni: .....ΩΝ [K....ΩΝ, secondo la lezione del Millin, del Conze e del Baumeister] e ΚΡΕΟΝΤΕΙΑ che ricorrono sul frontone dell'edificio rappresentato nel centro del dipinto. Di queste iscrizioni, la prima [rest. Κρέων] indica il nome di Creonte che è rappresentato nella pittura in atto di correre in soccorso della figliuola che pende inerte dal θρόνος ed è indicata dalla, seconda iscrizione Κρεοντεία a cui si deve sottintendere il sostantivo παῖς o θυγάτηρ (figlia di Creonte), secondo la conclusione del Flasch [in *Bull. d. Inst.* 1871, p. 20] seguito dal Robert [*Bild und Lied*, p. 37] e dallo stesso Huddilston. Il Millin era condotto a credere che Merope fosse il nome di Creusa, perchè restituiva la prima iscrizione: ΚΟΡΙΝΘΙΩΝ (sc. πόλις) e interpretava ΚΡΕΟΝΤΕΙΑ come equivalente a *città di Creonte*.

(2) Cfr. A. Olivieri, *La scena in Eschilo secondo gli studi recenti*. Catania, Giannotta, 1901 p. 15.

Merope lo stesso significato dell'ombra di Aieta, credere quella figura come una invenzione del pittore vasculare; e ciò se la riteniamo, a somiglianza di Aieta, come una specie di ombra e non come una Merope viva al tempo della morte di Creusa. Il pittore vasculare, introducendo quì così Aieta come Merope quali ombre, avrebbe seguita una reminiscenza di motivi consimili che ricorrono in Eschilo [*Pers.* 681-842], dove l' εἴδωλον di Dario è una delle *dramatis personae* e dello stesso Euripide che nell' *Hekabe* fa recitare il prologo dall'ombra di Polydoros. I pittori vasculari facevano sovente uso di questi motivi simbolici, non altrimenti ricaviamo dalle rappresentanze di Herakles con Athena e dei Dioscuri che nello stesso dipinto A occupano i due spazj che nella zona superiore restano tra l'edificio centrale e le due colonne corinzie laterali. Le due divinità e i Dioscuri nulla hanno da fare con le scene rappresentate nelle altre zone del dipinto, ma intanto son lì per connettere gli avvenimenti rappresentati con le avventure degli Argonauti, come del resto ammette lo stesso Huddilston [o, c. p. 167]. Credo infine si possa con un certo buon senso avanzare l'ipotesi che il pittore vasculare, capace di estendere talvolta qualche motivo ricavato dal suo modello tragico, abbia a questo punto introdotto le figure di Merope e di Aieta quasi per esprimere il contrasto (che Medea spesso ricorda in Euripide e più tardi in Seneca) tra i discendenti di Helios [Aieta e Medea stessa] e i nipoti di Sisifo, cui è associata Merope. Osservando infatti la posizione delle due figure nel dipinto, noi possiamo quasi sorprendere il significato che diede, secondo noi, il pittore vasculare ai due personaggi estranei alla tragedia euripidea. Merope è rivolta collo sguardo spaventato verso la reggia, dove si compie l'eccidio dei suoi discendenti (Creusa e Creonte) allo stesso modo che l' ombra di Aieta è, come s'è detto, rivolta verso la zona inferiore del dipinto, dove è rappresentato il figlicidio della maga.

Ma ricorre nel nostro dipinto un' altra figura completamente estranea ad Euripide; quella di Hippotes, rappresentato dall'artefice nell'atto che corre ansioso a liberare la sorella dal monile fatale. Alla presentazione dei doni mortali di Medea assistono in Euripide solo i familiari del re [vv. 1138-1139], ma agli effetti terribili che tali doni producono non è presente, come nota l' Huddilston, altri che una γεραιά.... προσπόλων [v. 1171] la quale, invasa in principio da forsennato terrore, esce poi frettolosa a narrare a Giasone la sventura che colpisce Creusa [vv. 1178-1179]; in atto di uscire è rappresentata infatti una figura feminile che trovasi accanto ad Hippotes (1). Ora, per spiegare la presenza del fratello di Creusa nel dipinto A, il Vogel (2) e l' Huddilston hanno seguito due vie opposte. Il primo ritiene che qui non Euripide, ma una più larga e addirittura un'altra versione del mito abbia servito di fonte al pittore vasculare [*Weil*, dice il Vogel, *Euripides nicht die quelle der Darstellung ist*]. L'Huddilston al contrario, non ammettendo che qui il pittore, abbandonando le tracce di Euripide, seguisse quelle di un poeta o mitografo posteriore, si serve, per spiegare la figura d'Hippotes nel dipinto, di una sua opinione spesso da lui applicata, che cioè il pittore vasculare ha la capacità di ampliare talvolta e sottoporre ad aggiunte e rimutamenti il tipo fisso e determinato che gli serve di fonte; e ciò per raggiungere maggiore effetto dramatico. Il precipitarsi innanzi, dice l'H. (o. c. p. 155) di questa figura finamente eseguita, è un movimento pieno di largo spirito dramatico e che ci fa concludere col Ro-

(1) Questa figura è stranamente interpretata dal Millin come l'ombra di Creusa che, prima di scendere nel regno dei morti, gitta uno sguardo mesto verso la reggia.

(2) Cfr. *Scenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden*, p. 149.

bert [*Bild und Lied*, p. 24] che gli elementi teatrali, latenti nel V secolo, ebbero grande prevalenza nelle rappresentanze figurate del IV. Non pare però che questa opinione dell'Huddilston sia la più adatta ad additare il motivo più verisimile per cui, nel dipinto, in aiuto di Creusa morente corra proprio il fratello. Che nella figura giovanile in esame abbia l'artefice voluto rappresentare determinatamente Hippotes, lo mostra la iscrizione ΙΠΠΟΤΗΣ. Ora il pittore, volendo semplicemente raggiungere un più dramatico effetto mediante questa figura di giovane, il quale corre in aiuto di Creusa, mentre la clamide gli si agita elegantemente al vento, non sarebbe ricorso proprio al fratello della sventurata, ma ad una qualsiasi figura secondaria accorrente in *petasos e chlamys* a strappare la corona mortale dalle chiome di Creusa. Forse la presenza di Hippotes si può spiegare analogamente a quella di Merope, dell'ombra di Aieta, di Herakles con Athena e dei Dioscuri; in altri termini essa illustrerebbe, secondo noi, ancor meglio il mito rappresentato nel dipinto. In appoggio di tale tesi ricorderò che Hippotes appare nelle fonti [cfr. Diodoro Siculo, IV, 55 ed altri] come accusatore di Medea innanzi all'Areopago per aver questa uccisa Creusa e commesso il figlicidio: dunque questo giovane è presentato dalle tradizioni diverse come vindice della infelice sorella; e tale egli appare anche nel dipinto, mediante la pietosa sollecitudine con cui cerca di sottrarre alla morte la disgraziata donna.

Ma nel dipinto A ricorrono addirittura alcune situazioni che hanno nel drama euripideo uno sviluppo diverso. Nella scena che si svolge dentro la reggia è rappresentato l'effetto dei doni letali di Medea, e torna inutile provare come il dipinto sia quì una completa illustrazione del racconto euripideo contenuto tra i vv. 1167-1230. Il pittore vasculare, rappresentando nell'interno della reggia Creonte che corre in aiuto della infelice Creusa, ha voluto evidentemente mostrarci l'ἀκμή, come diremmo, della tremenda scena narrata dal messaggiero euripideo; ma tuttavia egli ha trattati alcuni particolari, che o mancano alla fonte o assumono in essa un colorito diverso.

E innanzi tutto nulla ci dice il dipinto circa coloro che portarono a Creusa i doni avvelenati. Tale lacuna indusse il Millin, attribuita a Creusa la iscrizione ΜΕΡΟΠΗ, a ritenere appunto la figura di Merope come quella della nutrice o di una seguace di Medea, che, avendo portato i doni della maga alla novella sposa, torna per narrare alla sua padrona i terribili effetti dei doni medesimi; ed in ciò il Millin trovava divergenza tra le tradizioni corinzie e le italiote. Data però la nuova e più giusta interpretazione del dipinto, noi concludiamo che il pittore non s'è preoccupato dei portatori dei doni, unicamente perchè egli non ha voluto ritrarre la scena della presentazione dei doni stessi, la quale troveremo invece costantemente rappresentata nei rilievi

Intanto presso Euripide sono i figli di Medea che portano a Creusa i doni, consistenti in un peplo ed in una corona [v. 949] ambedue avvelenati, come già aveva avvertito la maga [v. 789]. Servendosi Creusa così del peplo come della corona, chiaro è che tutto il suo corpo doveva essere divorato dai veleni di cui i doni sono imbevuti: così infatti avviene presso Euripide [vv. 1159-1160]. Nel dipinto A invece pare che i veleni si comunichino soltanto alla testa della infelice mediante la corona, come rilevo e dalla mossa disperata del braccio destro di lei e dall'atteggiamento di Hippotes. E che il pittore intendesse mostrare la corona come l'unico punto di partenza, diciamo così, delle fiamme o di altro, lo mostra a parer mio la cassetta che giace ai piedi della reggia e che doveva contenere il fatale presente di Medea. Questa cassetta non è sufficiente che a contenere la sola corona e non è di tale grandezza da essere portata contemporaneamente da due fanciulli. La maniera in cui i figli di Medea recano i doni, per quanto non chiaramente accennata in Euripide, è con evidenza rappresentata nella relativa scena dei sarcofagi, in cui l'uno dei fanciulli

porta il peplo poggiato sulle braccia, l'altro tiene la corona in una specie di vassoio. Non deve far del resto meraviglia che il pittore introducesse la sola corona, non vedendosi associati la corona ed il peplo che soltanto in poche fonti.

Un altro particolare che allontana la scena della zona mediana del nostro dipinto dall'azione euripidea è la presenza del pedagogo (a sin.) alla morte di Creusa, il quale spaventato s'avvia al luogo della catastrofe, mentre una donna accuratamente vestita cerca di trattenerlo. Il Robert [*Bild und Lied*, p. 38], considerando inopportuna la presenza di codesta figura, la credette un motivo usato dall'artefice per connettere la zona mediana del dipinto alla inferiore. L'Huddilston al contrario ritiene perfettamente giustificata la presenza del pedagogo, il quale, apparso poche volte sulla scena nel drama euripideo [cfr. i vv. 49-58, 1002 sgg., 1019-1020], non assiste alla orrenda catastrofe. Lo studioso inglese (o. c., p. 158 sg.) ritiene che la Μήδεια stessa possa spiegare l'ansioso affrettarsi del pedagogo in A.; poichè, secondo lui, nel drama non appena il pedagogo è giunto, dietro gli ordini di Medea [vv. 1019-1020], nell'interno della casa, una delle serve gli annunzia che Creusa è posseduta da un terribile malore. Egli allora dimentica l'ordine tassativo della maga e s'avvia agli appartamenti donde viene il funebre allarme. La serva tuttavia cerca di dissuaderlo e l'artista, aggiunge l'H., ha voluto rappresentare appunto questa situazione. In conseguenza, qui il pittore, guidato dalla sua fantasia, avrebbe trattata la situazione del pedagogo, quasi intravedendola nella stessa azione euripidea. Ora io non credo ci sia bisogno di ricorrere a questo nesso immaginario cercato dall'Huddilston. Basta infatti, per spiegarsi la presenza del pedagogo alla morte di Creusa nel dipinto, pensare che il pittore vasculare, capace talvolta di mantenersi indipendente dal suo modello precipuo, trovando in questo la figura del pedagogo con una funzione abbastanza rimarchevole, si sia studiato semplicemente di presentare ad ogni costo nel suo dipinto questo personaggio euripideo.

Passando ora alla zona inferiore della nostra pittura vasculare, che reca la rappresentanza del figlicidio, cercheremo di fissare i rapporti che la congiungono alle fonti letterarie. A sin. si scorge Medea, in abito greco e berretto frigio, atteggiata nel momento che stà per immergere il ferro, tenuto con la destra, nèl corpo d'uno dei figli che ella tiene sollevato pei capelli sull'ara. A destra della madre si vede un doriforo che cerca di porre in salvo l'altro fanciullo. Notiamo qui con l'Huddilston che l'opinione dei dotti, secondo cui il pittore avrebbe a questo punto riprodotta una tradizione riferita da Diodoro Siculo (il quale [cfr. IV, 54-7] dice illeso uno dei tre figli di Medea), è abbastanza insostenibile. Infatti il τοὺς ἄλλους υἱοὺς ἀποσφάξαι Μήδειαν, πλὴν .... ἑνός, combinato col ricordo di ben tre figli di Medea, mostra in fondo come anche per Diodoro i figli uccisi dalla maga fossero due. Qui il pittore s'è mostrato alquanto indipendente dalla fonte euripidea, nella quale noi non sentiamo che le grida dei fanciulli. Tuttavia la rappresentanza di Giasone che nudo e barbato corre dall'altro lato verso Medea ricorda la scena della Μήδεια nei vv. 1293 sgg. Congiunge questi due lati della zona inferiore del dipinto un carro con serpi, sul quale siede una figura feminile contrassegnata col nome di Οἶστρος dalla iscrizione ΟΙΣΤΡΟΣ dipinta su gradino più basso del lato anteriore della reggia. Questo carro di Οἶστρος, che certo non è nè il carro di Helios ricordato da Medea, nè il carro di dragoni alati (perchè i serpi sono senz'ali), è, secondo la più comune opinione (1), destinato a rap-

(1) Cfr. A. Olivieri, *La scena in Eschilo*, ecc. p. 15. Circa poi l'uso o meno della macchina a volare (*Flugmaschine*) nella Μήδεια, cfr. Bethe (*Prolegomena zur Geschichte des Theaters im*

presentare il furore da cui Medea è invasa : una personificazione analoga alla Furia della tazza B.

Parleremo ora delle pitture B, C ed E, delle quali, la prima mostra la morte di Creusa, la seconda il figlicidio e la terza la fuga di Medea. La rappresentanza B è di gran lunga inferiore a quella della *Prachtamphor* di Monaco, specie per la minore estensione e per la esecuzione delle figure, che è non solo trascurata ma anche, talora, grottesca: Dal θρόνος Creusa, portando le mani al capo, é caduta pesantemente al suolo [cfr. Eur. *Med.* v. 1195] : verso di lei corre per aiutarla Creonte. Sulla parete di fondo sta sospeso uno specchio ed innanzi a Creusa, per terra, giace una cassetta identica a quella di A e che allude anche quì al funesto presente di Medea. A destra ed in alto si vede una Furia alata che stringe le ginocchia con le braccia (personificazione, come il carro di Οἶστρος in A, della ferocia di Medea) che ricorda l' Ἐρινύς euripidea (v. 1260). Alle spalle di Creonte si scorge una figura feminile riccamente ornata, ritenuta dal Jahn per una delle compagne di Creusa e dall' Huddilston per una delle ancelle che spargono la triste nuova (Eur. v. 1777). La figura infatti è rappresentata nell' atto che, guardando spaventata alla scena raccapricciante, se ne allontana: essa è analoga a quella che nel dipinto A s' avanza dietro Hippotes e che fu creduta da Millin l' ombra di Creusa. Il dipinto è chiuso inferiormente a destra della figura del pedagogo che, a passo affrettato e volgendosi verso Creusa, si mena innanzi i due figliuoli di Medea avvolti in stretti e fitti mantelli. L' Huddilston, con notevole leggerezza, dichiara questa situazione una reminiscenza dei vv. 1157 sg. del drama euripideo. Ora dov' è nella Μήδεα il ricordo del pedagogo come accompagnatore dei fanciulli? In Euripide è Giasone che conduce i suoi figliuoli a Creusa ; come risulta dal passo ora citato, dalla scena [vv. 964 sgg.] in cui i fanciulli partono da Medea e inoltre dalle prime parole del racconto del messaggiero [vv. 1136-1137: ἐπεὶ τέκνων σῶν ἦλθε δίπτυχος γονὴ | σὺν πατρὶ καὶ παρῆλθε νυμφικοὺς δόμους]. L'Huddilston non ha avvertito nel dipinto B un particolare che scuote la sua arbitraria congettura circa la presenza del pedagogo nella rappresentanza A e avvalora quella che a suo tempo avanzammo, secondo la quale il pittore vasculare ha voluto ad ogni costo e comunque sia ficcare nella sua composizione la figura del pedagogo ben presto abbandonata da Euripide nello sviluppo del drama. Non poteva il ceramista della tazza B attingere alla Μήδεια la situazione del padagogo , salvo che egli non pensasse che quando questi [vv. 1002 sgg.] annunzia a Medea l'esito favorevole dei suoi doni, torna dall' aver accompagnati i due fanciulli. Ma anche ammesso ciò, non si potrebbe mai conciliare la presenza del pedagogo alla morte di Creusa col suo dialogo con Medea [1002-1020], avvenuto certamente prima che il fatale annunzio si spargesse.

Il figlicidio di Medea, che appare in una maniera abbastanza indecisa sul lato sinistro della zona inferiore di A , è rappresentato determinatamente nella pittura C , la quale presenta una esecuzione mediocre, in quanto nè raggiunge la finezza e il movimento di A, nè mostra i difetti e il colorito quasi inverosimile di B. Medea nel solito abbigliamento [berretto frigio ed abito greco] occupa il centro della rappresentanza e volge uno sguardo feroce a dr. ed in basso , dove sta un' ara pulvinata di esecuzione più accurata dí quella che troviamo nel dipinto A [zona inf.], la quale presenta però non uno ma due gradini.

Alterthum, Leipzig, 1896, p. 142) il quale lo nega, mentre Huddilston ed Olivieri lo ammettono. Credo del resto che una prova che il carro di Medea volasse si possa trovare nelle parole stesse di Giasone: ....πτηνὸν ἆραι σῶμ' ἐς αἰθέρος βάθος, del v. 1297.

Sull'ara giace supino, massa inerte, uno dei figliuoli di Medea completamente nudo. Medea intanto, alzando nella destra il ferro nudo di cui il fodero stringe nella sin., s'avvia verso l'altro figliuolo che le sta alla destra e par che invochi soccorso e pietà.

Secondo l'Huddilston [o. c. p. 170], il pittore vasculare ha voluto quì rappresentare il momento a cui si riferiscono nel drama euripideo i vv. 1271 e sgg.; a tale conclusione si potrebbe a prima vista aderire osservando l'attitudine spaventata e supplichevole del figliuolo ancor vivo. Tuttavia osservo che il modello non è veramente riprodotto in C in maniera completa e precisa, tal che si possa dire essere il dipinto una illustrazione di quella scena della Μήδεια [1271-1278] in cui s'odono i gemiti dei fanciulli, interrotti dalle grida spaventate del coro [v. 1272-1276]. In Euripide, entrambi i fanciulli cercano una via di scampo al ferro della madre; nel dipinto C invece, mentre l'uno dei figli è già freddo cadavere, l'altro invoca forse il soccorso degli estranei. Dunque l'artefice ha qui rappresentata una situazione non strettamente euripidea [quale si può ricavare dai gemiti dei fanciulli]. Tale divergenza si può spiegare pensando che, data la rapidità della corrispondente scena tragica, poteva il pittore affidarsi quì, al suo talento ed alla sua fantasia. Importantissima per noi, sempre nel dipinto C, è la rappresentanza del pedagogo il quale dal fondo, a destra, assiste al'a scena cruenta. Ha barba e capelli perfettamente bianchi ed avvicina la destra al capo in segno di cordoglio, mentre nella sinistra tiene un'ampolla. La presenza del pedagogo conferma ancora una volta la nostra ipotesi secondo la quale i pittori vasculari non avrebbero affatto ricavata dalla tela del drama euripideo l'assistenza di questo personaggio alla morte di Creusa [Huddilston]. La libertà dei pittori vasculari nell'uso di questa figura è provata dal fatto che essa non compare sempre in situazioni analoghe ma assiste così alla morte di Creusa [dip. A e B] come al figlicidio [dip. C]. Ricordiamo infine che una corona e due bende sospese in alto indicano, in C, il tempio nell'ambiente in cui si svolge la scena. Analogo a questo dipinto è l'altro D; Medea uccide l'uno del figli, mentre l'altro manca. Qui o è rappresentato un momento più tardivo del figlicidio, ovvero è seguita più da vicino la situazione trattata nel dipinto A [zona inf.] e che mostra salvo l'uno dei figliuoli della maga.

Nel dipinto E [che ricorre nella superiore delle due zone uguali e parallele in cui è divisa la pancia del vaso] è rappresentata la fuga di Medea da Corinto. Se il famoso carro [di Οἶστρος] nel dipinto A [zona inf.] non appare, come credono gli archeologi, per portar via Medea, ma semplicemente per introdurre la personificazione del furore di lei; in E, sul carro, che è perfettamente simile a quello di A, siede una figura che va subito interpretata per Medea. L'unica differenza tra il carro di A e quello di E consiste in ciò che il secondo è munito di una specie di parapetto abbastanza alto; del resto sono entrambi muniti di due ruote a quattro raggi ciascuna e tirati da due serpi che non sono veramente alati, come quelli ricordati dalla ipotesi e dagli scolj alla *Medea* di Euripide e come li vedremo, in seguito, concordemente rappresentati nei sarcofagi di Medea. I quattro ordinari dragoni dei due dipinti canosini mi pare ricordino i *iuncti dracones* dei quali si serve Medea presso Igino [fab. 26] per fuggire da Atene. Dunque la fuga di Medea da Corinto, la quale nel gran numero delle fonti è alata, aerea, perchè si effettua con l'uso di alati serpi, è invece per i pittori vasculari una fuga che si compie regolarmente per terra.

Il cocchio del nostro dipinto, sul quale siede Medea dalla cui destra che regge il lembo del mantello è evidentemente caduto il ferro [che piomba a terra nella stessa direzione in cui è caduto, forse dal carro, l'uno dei bambini], è seguito da tre figure virili; l'una su cavallo galoppante quasi accanto al carro, le altre due a piedi: tale particolare conferma meglio la conclusione che la fuga di Medea non sia aerea nei dipinti vasculari. La prima

figura va facilmente interpretata per Giasone: essa è, come quella nella zona inferiore di A, completamente nuda e porta analogamente il mantello avvolto intorno al braccio sinistro, una spada nella mano corrispondente ed una lancia nella destra. Potrebbe contraddire a questa interpretazione la mancanza nella nostra figura della barba, è evidente in A. Credo tuttavia si possa allontanare questo dubbio pensando che Giasone ricorre di ordinario nei monumenti figurati sotto le sembianze di un giovane imberbe. Le altre due figure sono dei dorifori con lance [tre l'uno, una l'altro]. Quello dei dorifori con una sola lancia nella dr. porta un *pilos* e lo scudo. Innanzi al carro di Medea si vede una figura feminile stante in costume amazzonico, con la spada nella destra e il κέντρον nella sinistra (Lyssa, Nemesi o Erinni). Più a destra chiude la rappresentanza la figura di Selene a cavallo, in chitone e mantello. Il dipinto trovasi in uno stato di quasi pessima conservazione.

L'Huddilston [o. c. p. 170 sgg.] conclude, circa questo dipinto. *The artist followed the traditional manner of Medeia's flight.* Ora a me non pare che sia così. A parte le figure di Lyssa e di Selene, personificazioni, l'una del furore, l'altra della magia [o anche dell' ora della fuga] di Medea e a parte inoltre i draghi che nel dipinto non sono alati, come la comune tradizione riferisce; che cosa c' entrano, nella fuga di Medea, Giasone e i dorifori? Per il solo Giasone basta osservare che in Euripide, mentre egli va in cerca di Medea questa già vola sul carro alato; ed egli, dopo i rimproveri scambiati colla moglie, rimane a lamentarsi della sua sorte, mentre il coro conclude che gli dèi trovano vie inopinate agli eventi [v. 1418]. Dunque Giasone, come più tardi in Seneca pei tragici e nei bassorilievi per i monumenti figurati, non accompagna affatto Medea nella sua fuga. Tanto meno poi vale la conclusione dell' H. pei dorifori i quali non appaiono nè in Euripide, nè nelle tradizioni più diffuse: queste due figure credo ricorranno nel nostro dipinto, come in A, per dare un maggiore effetto alla scena.

Non ci occuperemo del dipinto F in cui, secondo l'interpretazione del Rochette, è rappresentata Medea che fugge a cavallo ad un dragone. Notevole il particolare della spada ancora intrisa di sangue, nella destra della maga; elemento quest'ultimo che, allontanando la rappresentanza in parola dagli altri dipinti vasculari, la raccosta molto però alla scena corrispondente dei bassorilievi.

II.

Dipinti murali.

In questa classe di monumenti non è riprodotta che una fase sola della catastrofe corinzia: l' istante cioè che precede il figlicidio. Il modello fondamentale resta sempre la Μήδεια di Euripide, la cui arte sovrana è riuscita a darci due monologhi [vv. 1019-1080 e vv. 1236-1250] nei quali è rappresentata, a gradi, la maga nell'atto che s' appresta a consumare l'ultima e più terribile parte del suo piano di vendetta. Nel secondo di detti monologhi, Medea ci si mostra ancora incerta e perplessa, ma il desiderio della vendetta piglia in lei il sopravvento, ed allora noi ascoltiamo i gemiti dolorosi e strazianti dei fanciulli raggiunti dal ferro inesorabile. Ora è appunto questa situazione euripidea che così nelle tavole dipinte come nelle pitture murali di Medea si trova rappresentata: la maga, dalla celebre pittura di Timomaco fino alle rappresentanze parietarie affatto decorative di Pompei ed Ercolano appare sempre nel momento che la opprime il tragico conflitto tra l' amor materno e il desiderio della vendetta. Che la figura ricorrente in codeste composizioni pit-

toriche sia Medea che si accinge al figlicidio, ce lo dice soltanto la spada, costante attributo di Medea τεκνοκτόνος, ma il ferro fatale non appare quì, come in alcuni dipinti vasculari ed in altre rappresentanze figurate, nel momento che sguainato s' immerge nel corpo di uno dei fanciulli, ovvero mentre, intriso ancora di sangue, s' agita nel pugno di Medea.

Per tale misura gli antichi e moderni studiosi della storia dell'arte tributarono sempre lodi grandissime al quadro famoso di Timomaco. E il Lessing ritiene appunto che l'*Aiace furente* e la *Medea* dell'artefice di Bisanzio siano come l'esempio della perfezione che può l'artista raggiungere, cogliendo dell'azione da lui trattata un momento in cui l'osservatore non vede l'eccesso ma lo suppone. Osservando anche i dipinti murali campani di Medea, nei quali è evidente l' influsso dell' originale di Timomaco, noi presentiamo che Medea passerà fatalmente all'azione terribile, all'uccisione degl'innocenti, dopo aver superata la crisi psicologica.

Accanto però a Timomaco va ricordato, come a contrasto, un altro ignoto pittore, il quale, allontanandosi dalla maniera seguita dall'artefice di Bisanzio, rappresentò Medea posseduta dal massimo livore, producendo così una impressione tanto sgradevole, da meritare i rimproveri di un poeta epigrammatico [cfr. *Anthol, Gr.* II, 206, 42 (*Planud.* IV, 137); cfr. Brunn, *Gesch d. griech. Künstl.* II, p. 279].

Accenneremo infine ad una *Medea* di Aristolao ricordata in un passo di Plinio [*N. H.* XXV, 137; cfr. Brunn, *Gesch, d. griech. Künstl.* II p. 154] dal quale, a me pare, siamo autorizzati a credere che questo non oscuro pittore si fosse tenuto lontano da qualsiasi eccesso nel rappresentare la maga di Colco. Aristolao infatti doveva essere dei pittori più sobrj, se vogliamo tener conto della espressione di Plinio, il quale lo include nella categoria dei *severissimi pictores*.

Non accade qui tornare sulla spinosa questione circa l'epoca del pittore di Bisanzio (1). Ricorderò soltanto una esagerata opinione seguita nella recente pubblicazione di Blake e Sellers, *Pliny's chapters on the history of art*, 1898, in cui si ritiene Timomaco vissuto durante il IV secolo. Evidentemente quì si va troppo lontano, convenendo, per una giusta veduta, pigliare come la via di mezzo (tra questa e la cronologia pliniana che rappresenta l'esagerazione opposta) e fissare la vita dell'artefice intorno al III secolo.

A parte l'opinione del Donner, il quale, come in seguito vedremo, dimostrò che nel dipinto ercolanese, probabile derivazione della tavola timomachea, dovessero originariamente trovar posto anche i figli di Medea, io ritengo che si possa ammettere in quella tavola la presenza dei fanciulli, anche prescindendo forse da questa opinione (2). Se Timomaco s' ebbe lode di artista perfetto, in quanto seppe sempre mantenersi nei limiti della convenienza, non rappresentando mai una situazione nel suo eccesso, a questa caratteristica predominante nei suoi dipinti non poteva certo contraddire la presenza, nella sua

---

(1) Di codesta questione s' occuparono successivamente: il Welcker [*kleine Schriften*, III, p. 457 sgg.], il Brunn [*Gesch. d. griech. Künstl.*, II, p. 276 sgg.], il Dilthey [*Annali dell' Instituto*, 1869, p. 57 sgg.], l' Helbig [*Untiersuchungen über die campanische Wandmalerei*, p. 159 sg.] e più recentemonte il von Urlichs, nel *Würzburger Programm* del 1888.

(2) Si può insomma, anche senza tener conto del geniale risultato a cui giunse il Donner, mostrare insostenibile la strana congettura del Panofka [in *Ann. dell'Inst.* vol. I, (1829) p. 243 sgg.] circa la composizione dell'originale timomacheo.

Medea, dei fanciulli, la cui vista segnatamente doveva e poteva dare alla maga que energia particolare con cui lottava ancora in lei l'amore di madre col desiderio di vendetta. E nel fatto così presso l'autore dell'*Aetna* (v. 594) come presso Luciano (*de Domo*, 31), i fanciulli entrano a far parte dalla composizione di Timomaco, scherzando spensierati accanto alla madre fremente. Queste due descrizioni sono confermate dal confronto dei dipinti murali di Medea figlicida.

Ma io penso si possa addurre una prova convincente circa la effettiva composizione della Medea di Timomaco, risalendo direttamente al modello fondamentale a cui l'artefice di Bisanzio s'ispirò; ai due monologhi [vv. 1021-1080 e 1236-1250] del drama euripideo. Nel primo di questi monologhi noi sentiamo la lotta terribile che s'agita nel cuore della maliarda feroce; il motivo cioè che Timomaco intese a rappresentare nella sua tavola, svolgendolo, in maniera speciale, attraverso la commossa espressione degli occhi di Medea; espressione tanto concordemente lodata nei varii epigrammi. Lo stesso Ovidio [*trist*, II, vv. 523-527], il quale se non ai due dipinti celebri di Timomaco, certo a delle copie di essi si riporta, parlando dell'*Aiace*, della *Medea* e, como io credo, della *Venere Anadiomene*, quadri veduti nel palazzo di Augusto, ricorda principalmente della figlicida lo sguardo terribile e delittuoso [v. 526 = *inque oculis facinus barbara mater habet*].

Ora nel monologo euripideo [vv. 1021-1080] che, accanto all'altro dei vv. 1236-1250, è la fonte diretta del dipinto di Timomaco, a me pare di sentire quasi la presenza dei figliuoli, specialmente attraverso le parole di tenerezza pronunziate dalla sciagurata madre [vv. 1069 sgg. e 1074 sg.], la quale infine, quasi stanca di vedere le vittime designate del suo insano furore, dice disperata: χωρεῖτε χωρεῖτ'· οὐ γάρ εἰμι προσβλέπειν | οἵα τ' ἔθ' ὑμᾶς, ἀλλὰ νικῶμαι κακοῖς. [vv. 1076-1077]. In questi luoghi noi vediamo quasi la madre che ammira ed abbraccia convulsa i suoi figli destinati a lavare la colpa di Giasone. Certo non poteva Timomaco rappresentare Medea mentre distribuisce baci e carezze ai graziosi fanciulli; ma egli dovette tuttavia aver presente il passo euripideo e, volendo utilizzare e svolgere un motivo in esso trattato, ricorse all'espediente di rappresentare i figliuoli della maga nella loro spensierata e dolce attitudine, per giustificare direi quasi materialmente la tenerezza che pervade lo sguardo di Medea, tragicamente mescolandosi alla truce espressione di odio cho fa prevedere l'esito spaventevole della lotta atroce.

All'originale dell'artefice greco mette capo tutta una serie di dipinti, i quali dimostrano come in rapporto a questo soggetto i pittori preferirono di astenersi dal trattare palesemente quella scena che, sapientemente nascosta da Euripide, fu più tardi presentata da Seneca *coram populo*. (1)

Le rappresentanze parietarie relative alla vendetta di Medea sono in tutto cinque, compreso un frammento, (Helbig, *Wandg.*, n. 1262, 1263 e 1264 e Sogliano, *Pitt. Mur.*, n. 555 e 842).

A = Helbig, 1262; — Mus. Naz. [N. invent. 8977].

B = Ibid., 1263, dipinto simile al precedente, ma assai guasto.

---

(1) L'originale timomacheo esercitò il suo influsso perfino sulla scultura (v. Dilthey, *Ann. dell'Inst.* 1869, p. 59) la quale però esagerò in modo da rappresentare talvolta Medea al colmo dell'agitazione ed il delitto ormai maturo. D'altra parte gli scrittori classici ricordano qualche dipinto di Medea figlicida in cui veniva obliterata la moderazione caratteristica della figura di Timomaco.

C = Helbig, 1264, il celebre dipinto ercolanese; — Mus. Naz. [N. invent. 8976].

D = Sogliano, 555; — Mus. Naz. [N. invent. 114321; tavola annessa, n. 1].

E = Il frammento (1) inferiore destro di una figura analoga per la posa e per l'abbigliamento a quella di D; — Mus. Naz. [N. Invent. 111440, tavola annessa, n. 2] (2).

Mette conto, per ragioni di metodo, partire da C, ossia dal dipinto ercolanese (3), che occupa il primo posto tra le rappresentanze parietarie di Medea figlicida. Medea ravvolta in bianco chitone con ombre rossiccie e mantello rosso, il quale, cingendole le gambe, ricade sotto la spalla ed il braccio sinistro, sta in piedi accanto a due gradini che conducono ad una porta. La testa della maga è coronata da una tenia gialla, alla quale s'aggiungono, a compimento dell'acconciatura, le armille e i sandali. Le mani di questa figura bellissima, nelle quali riposa l'elsa della spada chiusa nel fodero, sono ripiegate sul seno, mentre le punte dei pollici si comprimono con visibile energia; movimento convulso che fa contrasto con la posizione del ferro poggiato pesantemente lungo il braccio sinistro. Il particolare però che comanda l'ammirazione è la commossa attitudine del volto di Medea, nel quale è rappresentata, come nella pittura di Timomaco, una fiera lotta psicologica. Negli occhi della Medea ercolanese noi leggiamo il furore incoercibile della vendetta mitigato dalla espressione vivace e quasi tragica del più profondo dolore. La rabbia delirante quindi, espressa dalla semiaperta bocca di Medea, trovasi in forte contrasto col dolore potente che le si manifesta negli occhi e nelle linee del viso (4). Qual differenza tra la Medea dei dipinti vasculari, che con passo furioso e col ferro stretto nella destra si avanza verso gli innocenti figliuoli, e questa figura che non agisce ma soffre in eloquente silenzio! Ed è tanto eloquente codesto silenzio che, a guardare il dipinto ercolanese, noi, anche senza riconoscere una Medea nella figura femminile in esso rappresentata, siamo quasi naturalmente portati a prevedere la tragica fine di quella penosa situazione. E la ragione per cui il dipinto ercolanese è uno dei più belli e magnifici pezzi artistici che dell'antichità avanzino, consiste appunto nella forza che esso ha di far intendere all'osservatore tutta la dialettica, possiamo dire, della passione dolorosa che domina la maga, pur mostrandosi questa in un'attitudine calma e col ferro inguainato ed in riposo. La Medea ercolanese è dunque una rappresentanza che noi non stenteremmo a dichiarare direttamente ispirata allo splendido monologo euripideo, se non sapessimo che la sua fonte più prossima è il dipinto di Timomaco, nel quale è evidente l'influsso del gran tragico.

---

(1) Cfr. *Notizie d. Scav.* a. 1878, p. 184 e Sogliano, *Pitt. Mur.*, n. 842.

(2) A questi dipinti si può aggiungere una serie di incerte *Medee* (cfr. Helbig, *Wandg.* n. 150, 239, 1265, 1466, 1856) Nè va trascurato qualche dipinto con scena tragica, in cui fu riconosciuta Medea figlicida (cfr. *Notizie d. Scav.* a. 1879, p. 151 ed a. 1880, p. 98).

(3) Secondo ricorda il Dilthey [*Ann. d'Inst.* a. 1869, p. 49], i due dipinti C ed A erano un tempo collocati l'uno (l'ercolanese) sopra l'altro (il pompeiano); oggi invece essi sono stati divisi e posti in due sale diverse, e ciò, mi pare, con poco vantaggio degli studiosi i quali, data la vicinanza delle due notevolissime rappresentanze, potevano una volta con maggior profitto paragonarle vicendevolmente; tanto più che il confronto dei due monumenti ha un'importanza assolutamente decisiva. Inoltre l'eccellente dipinto ercolanese, nella sua nuova collocazione, riceve luce dalla sinistra dello spettatore, mentre il pittore lo eseguì evidentemente colla luce a destra. [Cfr. *Rend. d. R. Acc. di Arch. Lett. e B. A.* XVIII (1904) p. 21].

(4) Cfr. Dilthey, a. e l. cit.

Contro l' opinione di quei dotti i quali ritennero che nel dipinto ercolanese la figura di Medea fosse isolata, sta il risultato acquisito alla scienza dalla indagine di Otto Donner (1), il quale giunse, mercè una serie di osservazioni tecniche, alla conclusione che il quadro ercolanese altro non sia che un pezzo tagliato da un più grande dipinto in cui, oltre Medea, erano rappresentati anche i figliuoli di lei. E il Donner, ammesso ciò, avanza la congettura che il dipinto ricevesse la sua forma attuale in Ercolano stesso, dopo il trovamento ove sarebbe uscito mutilato. Tale rigorosa prova è confermata dalla considerazione che solo la presenza dei figli, ora scomparsi, poteva giustificare la direzione e la particolare espressione dello sguardo di Medea nel dipinto d' Ercolano.

Giunto quì, mi pare opportuno avanzare una ipotesi la quale non mi sembra nè inverosimile nè insostenibile, essendo al contrario tale da poter arrecare una utile illustrazione allo sviluppo del tragico soggetto, di cui ci occupiamo, nell'arte figurata. Negli altri tre dipinti murali che a noi restano [sempre relativi alla figlicida] oltre l'ercolanese, è visibilissima (specialmente in A e in D) la figura del pedagogo il quale, munito del suo ordinario bastone, assiste dallo sfondo al sicuro e spensierato scherzo dei due fanciulli. Ora non potremmo legittimamente credere che la figura del pedagogo entrasse originariamente anche nel dipinto ercolanese? È infatti difficile pensare che i decoratori pompeiani, i quali (e specialmente l'autore di A) attinsero alla stessa fonte di cui il pittore d'Ercolano si servì, rinnegando tanto di questo comune modello quanto appunto le loro Medee si discostano dalla ercolanese [Dilthey], avessero introdotto un motivo estraneo o alla fonte comune o al dipinto d' Ercolano. Donde, in altri termini, avrebbero i decoratori pompeiani ricavata codesta figura del pedagogo, quando essa fosse mancata e al quadro ercolanese e alla diretta fonte di questo; l' originale timomacheo? Per la rappresentanza parietaria non ci vuole grande sforzo ad ammetervi la originaria presenza del pedagogo; le dimensioni della figura di Medea e degli altri motivi (la porta e i due gradini che ad essa conducono) mi son sembrati tali da farmi credere possibile e comoda la collocazione del pedagogo nel solito lato sinistro del dipinto. Ma, assodata la possibilità che il quadro ercolanese presentasse nella sua forma originaria anche la figura del pedagogo, sorge spontanea una domanda: come si regolò Timomaco in riguardo a questo particolare? Credette egli necessaria la presenza del pedagogo nel suo capolavoro? E si badi che una questione simile ha per noi grandissima importanza; in quanto, dimostrata la possibilità che quest'altro motivo non mancasse neppure all'originale timomacheo, la congettura circa la completa composizione originaria della Medea ercolanese ne sarebbe notevolmente afforzata. Ora io penso che si possa in fondo ammettere che il pittore di Bisanzio rappresentasse nel suo dipinto, oltre Medea e i figliuoli, anche il pedagogo; e ciò per due ragioni principalmente. Innanzi tutto il pedagogo, come compagno indivisibile dei fanciulli, ebbe sempre una grande importanza nella vita greca; ora Timomaco, vivendo intorno all' epoca dei diadochi, non poteva, com' è naturale, non risentire anche da questo punto di vista l' influsso dell'ambiente, influsso che è sempre di capitale importanza, quando si voglia parlare di artisti. In secondo luogo, il pedagogo ha una parte assai notevole nella fonte principale di Timomaco, nella Μήδεια euripidea, venendo sulla scena non solo nel suo colloquio con la nutrice, ma anche nel momento in cui Medea comincia con maggior fermezza a meditare il figlicidio. Che il pedagogo infatti sia presente al furore di Medea e che egli stesse in tale momento in compagnia dei fanciulli, lo mo-

---

(1) Cfr. l'opuscolo: *Ueber die antiken Wandgemälde in technischer Beziehung* [p. LXXVIII sgg.]

strano le parole [vv. 1019-1020] con cui Medea gli comanda di rientrare nella casa per preparare il programma del giorno ai suoi figliuoli. Dunque, ecco la nostra conclusione, la presenza del pedagogo nel dipinto di Timomaco si può spiegare in una maniera analoga a quella che s'adopera pei fanciulli: il pittore di Bisanzio cercò di raggiungere un maggiore effetto dramatico, rappresentando il furore doloroso della maga in contrasto col sicuro scherzare dei fauciulli assistiti dalla mite figura del pedagogo.

Il dipinto A (1), pur essendo, per ciò che riguarda l'esecuzione, inferiore all'ercolanese, presenta tuttavia rispetto a questo stesso tali somiglianze, che gli archeologi, specialmente il Dilthey, immaginano un originale comune. Medea nel dipinto pompeiano sta in piedi come nell'ercolanese e rivolge, secondo la descrizione dell'Helbig, uno sguardo doloroso verso i due figliuoli i quali giuocano attentamente agli astragali. Osservo però che Medea non si rivolge proprio con uno sguardo doloroso verso i figli; sia perchè questi, insieme col pedagogo, sono collocati alquanto indietro alla figura della maga, sia perchè gli occhi di questa non sono assolutamente atteggiati a dolore. Quello che manca in codesta seconda Medea è appunto l'espressione degli occhi i quali, se pur ne hanno una, questa è di calma e di raccoglimento.

Medea presenta in A un vestiario con panneggio e colorito quasi identici a quelli della figura ercolanese. Essa porta nella mano sinistra il ferro inguainato ed in una posizione quasi verticale, mentre la destra ne stringe l'impugnatura, apparendo così la maga quasi nell'atto di estrarre l'arma e di accingersi a vibrare i colpi fatali. Che la donna sia atteggiata in tale momento è provato, secondo l'Helbig, dal fatto che il braccio destro di essa, per essere più pronto all'azione, è spogliato del mantello.

Nel dipinto pompeiano D non ricorre Medea nella solita posa maestosa ed eretta. Essa invece, stando seduta, punta il gomito destro sul ginocchio corrispondente, poggiando la testa nella palma della mano dritta, mentre la sinistra, abbandonata sul ginocchio dello stesso lato, stringe il parazonio che posa lungo la gamba sinistra. Addolorata essa guarda i figli che giuocano agli astragali, come in A, tranne la particolarità che essi non sono sopra una base, ma bensì a terra. Mentre poi in A i fanciulli giuocano spenserati e tranquilli, in D l'uno di essi è in piedi e nell'atto di andare verso la madre, mentre rivolge lo sguardo e la destra verso il fratello. Da una finestra posta alla sinistra ed in alto, sporge il busto del pedagogo che guarda attentamente alla scena. Egli è, come al solito, barbato e regge nella mano sinistra il bastone, mentre col braccio destro si fa puntello al mento. L'esecuzione del dipinto è abbastanza accurata e la scena in esso rappresentata pare quasi l'antecedente di quella trattata sul dipinto dell'anfora nolana di Parigi [C], la quale mostra il pedagogo che assiste al figlicidio. Sembra in altri termini che Medea si debba dopo qualche istante levare furiosa in piedi per commettere il truce delitto sotto gli occhi del pedagogo. Comunque siasi l'aspetto della maga appare qui profondamente costernato, in preda più a mestizia che ad odio o a desiderio di vendetta; speciale disposizione psicologica resa principalmente dallo stare la figura non in piedi ma seduta e dalla posizione del capo poggiato nella palma della destra in segno di mesto dolore.

Prima di discorrere circa la importanza di D, devo ricordare il fr. E, che mostra la

(1) Questa pittura tornò a luce durante gli scavi degli anni 1828-29 (Cfr. *Bull. d. Inst.* a. 1829, p. 22-24); essa è riprodotta in Müller-Wieseler, *Denkmäler*, I, 49 ed anche in Roscher, *Lexikon*, II, art. *Medeia*, fig. 4ª.

parte inferiore di una figura di donna che, assisa sopra una base di color bianco indossa, come la Medea in D, un chitone giallo il quale però, a differenza di quello che è senza maniche, è lungo e manicato. La mano sinistra della figura stringe l'elsa del parazonio il quale poggia non sulla gamba, ma sul braccio sinistro, rammentando così la posizione del ferro nel dipinto ercolanese.

Parlando, nella prima parte di questo studio, dell'importanza che dette Ovidio alle avventure di Medea, avanzammo la congettura che, come per altri miti, così per questo poteva benissimo aver esercitato il Sulmonese la sua influenza sui pittori murali campani, assai più che non i poeti alessandrini. Ora, osservando attentamente la nostra pittura, m'è parso che essa contribuisca a dar credito a tale congettura: la posizione infatti di Medea e l'attitudine dei figliuoli di lei mi sembra possano essere quasi direttamente illustrate dai noti versi [147-152] della 12ª epistola ovidiana: *Me quoque, quidquid erat, potius nescire iuvabat:* | *Sed tamquam scirem, mens mea tristis erat.* | *Cum minor e pueris... lusus studioque videndi* | *Constitit ad geminae limina prima foris...* | *'Hinc mihi, mater, abi! pompam pater' inquit 'Iason* | *Ducit, et adiunctos aureus urguet equos.*

Il decoratore ha preferito rappresentare Medea sedente ed immersa nel dolore [*Sed tamquam scirem, mens mea tristis erat — her.* XII, 148]. Inoltre dei due figli, il più piccolo [*...minor e pueris...—her* XII, 139] s'accosta alla maga, corrispondentemente alla situazione ovidiana; mentre negli altri dipinti murali derivanti dall' originale timomacheo i fanciulli giuocano spensierati e in disparte, accentuandosi in tal modo il contrasto tra il dolore della madre ed il loro sicuro trastullo. Nulla v'ha dunque di strano nell'ammettere che in questa figura di *Medea figlicida* sia fissato proprio il momento dopo il quale la maga si leva in piedisotto la collera più dolorosa, come nell'epistola ovidiana [vv. 153-154: *Protinus abscissa planxi mea pectora veste,* | *Tuta nec a digitis ora fuere meis*]. Credo quindi che da questa rappresentanza traspaia l'influsso ovidiano; e codesto resultato aggiunto alle prove già presentate dal Sogliano per altri miti, mostra ancora una volta la unilateralità di quella opinione che ammette solo e costante l' influsso della poesia alessandrina sulla pittura murale campana. La Medea sedente [in D e in E] non si può attribuire nè al talento del decoratore, nè all'influsso diretto della poesia alessandrina e neppure all'azione dell'originale di Timomaco (così evidente in A e in C), ma alla trattazione che Ovidio dette al mito di Medea, non solo con una eroide e, quasi intero, un libro delle *Metamorfosi*, ma anche con l'unica tragedia da lui composta e della cui popolarità ci danno certezza le varie testimonianze classiche ad essa relative.

III.

Sarcofagi

Nella maggior parte dei sarcofagi di Medea abbiamo una serie di quattro scene: 1) *la presentazione dei doni*, 2) *la morte di Creusa*, 3) *Medea nell'atto che s'accinge al figlicidio*, 4) *la maga che si dà alla fuga aerea sul carro di Helios;* le quali disposte in lungo l'una dopo l'altra (da sinistra a destra), ci danno come la continuità dell'azione dramatica, facendoci assistere alle successive fasi della vendetta della maga. In uno dei monumenti di questa serie si nota una quinta scena la quale precede le quattro ricordate e ne costituisce come l'antefatto.

Accanto però a codeste rappresentanze che, dato il numero delle scene, potremmo chia-

mare intere, si hanno parecchi frammenti di rilievi o interi rilievi nei quali non ricorrono che parzialmente le quattro scene tipiche.

I rilievi di cui ci occupiamo sono undici (1) e ne diamo l'elenco:

A — [=n. 194, Robert]. Sarcofago in Roma nel Casino di Pio IV, con cinque scene.

B — [195]. Sarcofago trovato in Roma, ora nel Louvre, con le stesse scene di A nel medesimo ordine, meno la prima che manca, in tutti gli altri rilievi.

C — [196]. Replica di B, nel museo di Mantova.

D — [197]. Frammento d'incerta provenienza, ora nel Vaticano, con la prima scena di B e parte della seconda; cfr. Dilthey (tav. d'agg. C).

E — [198]. Frammento ostiense, con la quarta scena di B.

F — [199]. Sarcofago colle solite quattro scene; cfr. Dilthey (tav. d' agg. AB[2]).

G — [200]. Sarcofago colle stesse quattro scene, trovato a Roma nella via Tiburtina, [*Notiz. d. Scavi*, a. 1887, p. 290], ora nel museo di Berlino.

H — [201]. Sarcofago assai guasto rinvenuto in un *cryptoporticus* del Palatino; cfr. Dilthey (tav. d' agg. AB[1]) con le stesse scene di B.

I — [202]. Sarcofago ora perduto e che trovavasi prima nella vigna Casali in Roma.

K — [203]. Coperchio d'un sarcofago del museo di Marsiglia con la rappresentanza di Medea figlicida; cfr. Dilthey (tav. d'agg. D).

L — (193]. Frammento smarrito, con la rappresentanza di Medea sul carro di draghi [Robert, t. 62, p. 205].

Tra questi rilievi occupa il primo posto, e per la bontà del lavoro e per lo stato meraviglioso di conservazione, la *replica berlinese* (Brunn, *Denkmäler*, tav. 490.

Il primo a riconoscere definitivamente Giasone e Medea nei due sposi della prima scena di A fu il Robert, contrariamente all'opinione dei dotti che lo precedettero, i quali s'ostinarono a riconoscere Creusa nella sposa, salvo lo Stephani [*Compte-rendu*, 1863, p. 90, n. 9], che riconosceva nei contraenti Giasone e Medea sull'analogia di un sarcofago viennese, il quale, dopo l'addomesticamento dei tori di Aieta, mostra una scena di sponsali identica alla prima di A e in cui la sposa è certo Medea. Il Dilthey però [cfr. art. cit. p. 13] crede poco stringente l'argomentazione dello Stephani e, ripetendo quasi a parola la congettura del Böttiger (2), sostiene che, siccome la rappresentanza delle nozze ricorre spesso nei rilievi e sempre sotto la stessa forma, in A debba decidere la continuità delle scene. Epperò, come nel sarcofago di Vienna v'era natural connessione tra le imprese di Giasone nella Colchide e il matrimonio di lui con la maga, così nel rilievo già Lancellotti (e quindi anche in A) le avventure corinzie di Giasone sono convenientemente precedute dagli sponsali dell'eroe con Creusa.

Prima del Dilthey, il Jahn giunse a questa medesima interpretazione, ma per altra via: basandosi cioè sul confronto di un disegno del codice Pighiano [fol. 251, n. 211 = *cod. di Coburgo*, fol. 32, n. 214; cfr. Robert, 190[1]] nel quale verso la coppia Giasone-Creusa, si dirige con passo agitato una figura feminile armata di spada e con due fanciulli. Questa donna pel Jahn è Medea che s'avvicina a Giasone per ricordargli i diritti suoi e dei figli

---

(1) I sarcofagi di Medea furono già parzialmente illustrati dal Jahn [*Arch. Ztg.* a. 1866, p. 233 sgg.] e dal Dilthey (*Ann. dell'Inst.*, a. 1869, p. 5-69, tavv. d'agg. AB-C-D). Cfr. Robert, *Die antiken Sarcophag-Reliefs* p. 205-217, tavv. 62-65].

(2) Cfr. *De Medea Euripidea cum priscae artis operibus comparata* (2ª diss.).

comuni e per annunziargli la imminente vendetta. Il Dilthey dichiara insostenibile la interpretazione del Jahn, in quanto essa non s'accorda colla comune tradizione del mito; e per lui Medea è rappresentata in questo rilievo del cod. Pighiano, come sul sarcofago marsigliese, nella tremenda lotta degli affetti che l'agita prima del figlicidio. L'artefice quindi nella scena ricordata, dallo Jahn avrebbe messi insieme diversi frantumi antichi, operando, come noi diremmo, una specie di *contaminatio* di differenti bassorilievi relativi allo stesso soggetto. Tale è la critica del Dilthey il quale conclude che la interpretazione da lui seguita vada giustificata solo dalla continuità delle rappresentanze e non da altra ragione.

Dal canto mio credo si debba aderire alla opinione preannunziata dallo Stephani e definitivamente confermata dal Robert, per una ragione speciale.

Se i nostri rilievi mostrano di essere in perfetta connessione e con le varie versioni del mito e con le fonti poetiche già esaminate, la figura di *Iuno pronuba* come presente e propizia alle nozze di Giasone e Creusa non sarebbe un motivo regolare, essendo esso incompatibile al contrario colla più comune e diffusa tradizione. Hera infatti che segue Giasone in tutte le sue imprese (1), Hera che aveva sollecita Afrodite perchè producesse l'innamoramento di Medea pel figliuolo di Esone; questa dea infine che mostra di avere una speciale simpatia non solo per Giasone ma anche per Medea alla quale promette di renderle immortali i figli, non sarebbe stata rappresentata di certo come presente e propizia a nozze che dovevano trascinare la maga ad una vendetta così atroce e produrre un danno spaventevole a Giasone medesimo con l'eccidio degli esseri a lui più cari (2). Ma un argomento per mostrare come sia più logico ammettere che l'assistenza di Hera sia compatibile colle nozze di Medea e non di Creusa con Giasone, ce la offre il fatto che di questa propizia assistenza troviamo accenno in una fonte poetica autorevole e assai probabilmente popolare anche nei tempi in cui gli artefici attendevano ai loro rilievi. Nella epistola ovidiana di Medea a Giasone, la maga, rinfacciando allo sposo infedele le false promesse di amore da lui fattele [vv. 85-88], gli rammenta la cerimonia nuziale stessa, il luogo dove questa fu celebrata e la divinità invocata da lui a propiziare la cerimonia [v. 87: *Conscia sit Iuno, sacris praefecta maritis,*]. E allora, domandiamo, come mai poteva Hera assistere successivamente a due cerimonie nuziali in completa antitesi fra loro? Al Dilthey è sfuggita la contraddizione in cui si sarebbe messo con le tradizioni del mito l'artefice, al quale egli attribuisce pur la capacità di attingere non solo a Seneca ma anche a qualche modello alessandrino. Se lo scultore aveva tale ingegno da risalire direttamente a fonti alessandrine non avrebbe trasandata la popolarissima poesia ovidiana. I due sposi della prima scena di A sono dunque Giasone e Medea e noi riteniamo che l'artefice ha voluto qui rappresentare le infauste nozze unicamente per esprimere un particolare saliente delle avventure della coppia. Il solenne matrimonio di Medea e Giasone è lì rappresentato come a contrasto della infedeltà di quest'ultimo, la quale produce tanti orribili avvenimenti. Vanno dunque accettate le conclusioni avanzate dallo Stephani e dal Robert, sulle quali, dato il nostro confronto delle fonti poetiche non pare si possa formulare alcuno dei dubbî che pure mostra di avere il Seeliger nel suo citato articolo in Roscher.

La seconda scena, a destra, di A rappresenta i due figliuoli di Medea nell'atto che of-

---

(1) In Omero (μ 70 sgg.) è Hera la quale impedisce la distruzione della nave Argo perchè a lei è caro Giasone (cfr. v. 72, ἀλλ' Ἥρη παρέπεμψεν, ἐπεὶ φίλος ἦεν Ἰήσων].

(2) La protezione di Hera in favore di Giasone appare anche nelle tradizioni più tardive del mito; essa, ad es., è ricordata persino nel poemetto (*Medea*) di Dracontius.

frono a Creusa i doni della maga. Creusa siede a destra sopra una sedia munita di guanciale e che pare ricordi il θρόνος o κλίνη nei dipinti vasculari. L'atteggiamento però di Creusa è quì molto diverso da quello che si osserva nel dipinto del celebre vaso canosino di Monaco; nei rilievi, la figlia del re di Corinto è rappresentata nel momento che, tenendo la mano sinistra poggiata sulla sedia, protende con atto gentile la destra verso i due fanciulli. Tra i fanciulli e Creusa si vede la vecchia nutrice la quale rivolge lo sguardo agl'innocenti ed alza il braccio sinistro come in segno di stupore. Nello sfondo si scorge il paraninfo ed a sinistra, in disparte, Giasone come spettatore della scena. Tale è in complesso la seconda scena di A, la quale corrisponde alla prima di alcuni fra gli altri rilievi.

Il Dilthey, dopo aver, col confronto di passi di scrittori classici e di rappresentanze figurate analoghe, dimostrato che la scena della presentazione dei doni avviene nel talamo nuziale, conclude che i rilievi, avvicinando la solennità delle nozze alla presentazione di quei doni che producono quasi immediatamente la catastrofe, divergono dalla tela della tragedia di Euripide il quale pone maggiore distanza di tempo tra le nozze e la catastrofe. In Seneca, al contrario, troviamo, dice il Dilthey, un perfetto accordo colle scene dei rilievi: come si può argomentare dalle parole con cui Creonte s'allontana da Medea [vv. 299-300] e dagli accenti del coro che intuona l'imeneo.

La divergenza però notata dal Dilthey è più apparente che reale; per quanto infatti Euripide non parli specificatamente delle nozze, tuttavia si può attraverso la sua tragedia intravedere come la presentazione dei doni si combini anche in lui con la cerimonia nuziale.

Una notevole differenza invece tra il modello euripideo e questa scena dei sarcofagi è costituita dall'apparire in questa Giasone come muto spettatore della scena, mentre egli in Euripide [vv. 1149-1155] cerca di calmare la novella sposa ed indurla ad accettare i doni di Medea. Ma v'è del resto qualche altro particolare in cui questa scena dei rilievi è assai più vicina al drama greco che non quella dei dipinti vasculari. Mentre infatti in questi Giasone è assente non dico all'effetto, ma addirittura alla presentazione dei doni sulla tazza di Pomarico è il pedagogo che accompagna i fanciulli); nei rilievi al contrario i figliuoli di Medea vengono condotti proprio da Giasone, coerentemente alle prime parole [vv. 1136-1137] del messaggiero euripideo, dalle quali [cfr. ...παρῆλθε νυμφικοὺ δόμους, del v. 1137] si potrebbe in sostanza argomentare che anche Euripide, contro la interpretazione del Dilthey, combina quasi la cerimonia nuziale con la presentazione dei doni mortali.

Messa dunque a confronto la prima scena (seconda in A) dei sarcofagi con la prima parte del racconto euripideo, si vede benissimo come questo, tranne qualche differenza assai lieve, servì di base alle nostre rappresentanze. Gli scultori dei sarcofagi di Medea han preferito, per ciò che riguarda il numero e la qualità dei doni, il racconto euripideo, trascurando tutte le altre fonti le quali ricordano in genere, come accennammo altra volta, o il solo peplo o la sola corona, pochissime soltanto menzionando i due oggetti insieme. In Orazio stesso troviamo due passi [*ep.* III, v. 13 sg. e *ep.* V, v. 65 sg.] dei quali, il primo contiene un accenno indeterminato ai doni di Medea [... *delibutis... donis*], l'altro ricorda la sola veste [... *palla, tabo munus imbutum....*].

Nella terza scena di A (seconda negli altri rilievi) Creusa è già caduta dal θρόνος, col braccio destro levato in aria e la mano sinistra protesa; in uno atteggiamento, il quale fuori che nella posizione delle braccia, ricorda la figura del vaso di Pomarico. A sinistra Creonte corre verso il talamo, tendendo la mano sinistra in atto di soccorrere la figliuola morente. Tranne l'assenza dello scettro questa figura di Creonte è analoga, per la posa

e l'acconciatura, a quella maestosa che ricorre nel dipinto dell'anfora canosina di Monaco. Dietro Creonte, un doriforo in clamide e scudo; segue ancora a sinistra Giasone vestito di una *chlamys* fissata sulla spalla destra e sostenuta dal braccio sinistro.

Per quanto questa scena della morte di Creusa sia quasi illustrata dai vv. 1157-1221 della Μήδεια di Euripide; si scorge tuttavia in essa un elemento (la presenza cioè di Giasone) il quale allontana più che non si creda la nostra rappresentanza e dal drama greco e da altri monumenti figurati. Il solo modo per poterci spiegare la presenza di Giasone alla morte di Creusa sta nell'ammettere come l'artefice si attenesse quì a quella speciale tradizione accennata nella prima parte della Μήδεια e seguita da Igino (fab. 25), secondo la quale anche Giasone sarebbe rimasto vittima dei veleni di Medea. Lo sposo infedele è rappresentato dunque nel rilievo nell'atto che, insieme a Creonte, si reca a soccorrere Creusa; soccorso che produce poi la morte di entrambi. Il Dilthey riconosce un'ara nella base rettangolare su cui Creusa è per morire e conforta questa sua opinione con tre passi paralleli di autori latini [Plinio, N. H. II, 105; Valerio Flacco *Argon.* v. 477 sgg.; Seneca, *Medea*, v. 37 sgg.]. concludendo che la versione del mito seguita quì dai rilievi è diversa dalla euripidea perchè in essi Creusa muore mentre sacrifica all' ara nuziale.

La quarta scena di A (terza negli altri rilievi) ci presenta ancora una volta i figli di Medea, ma nell'atto che scherzano, rincorrendosi, nella palestra, località contrassegnata da un' erma barbata di Ercole e da un cilindro giacente a terra (1). La figura però che in questa scena desta un sommo interesse per lo storico dell' arte è quella di Medea la quale in lungo chitone manicato, stretto da un'alta cintura e in mantello che, fissato sulla spalla sinistra, le ricade con disordinato panneggio sulle anche; stringe nella mano sinistra il ferro e guarda risoluta i bambini che scherzano, mostrando di essere sul punto di vibrare i colpi fatali. Ora, esaminando codesta scena, vien fatto di ricordare subito quella serie di *Medee figlicide* che mette capo all'originale di Timomaco. Tuttavia tra codeste rappresentanze pittoriche e la scena corrispondente dei rilievi intercede una notevole differenza, rispetto all'atteggiamento di Medea. Mentre infatti nel dipinto timomacheo e nelle pitture murali, la maga tiene ancora il ferro chiuso nel fodero meditando l'uccisione dei figli, in preda al più alto *pathos* tragico, nei nostri rilievi essa pare abbia già superata la interna lotta e decisa all' atroce delitto, stia per avventarsi col nudo ferro sngl'innocenti.

La quinta ed ultima scena di A (quarta negli altri rilievi), mostra Medea nell' atto che sale sul carro. Essa porta nella destra la spada elevata, mentre il corto mantello s' agita al vento al disopra di un chitone munito di collare. Il cadavere d'uno dei figli le pende dalle spalle, mentre le gambe dell'altro si vedono sul carro. Un esame accurato di questa scena ci mostra il gran progresso fatto dai dipinti vasculari ai rilievi nella trattazione della fuga di Medea. Lo scultore infatti, seguendo più da vicino la tradizione contenuta in parte nella ipotesi e negli scolii al drama di Euripide e in parte nelle fonti seriori, ci ha messo sott'occhio in tutta la sua maestà il carro di Helios, di cui Medea si serve per fuggire da Corinto; là dove le rappresentanze vasculari (e specialmente il dipinto dell'anfora canosina di Napoli) ci mostrano la maga che fugge sopra un carro tirato da due ordinarii serpenti senz' ali.

Le stesse scene, meno la prima, ricorrono, con lievissime varianti o tutte o in parte, negli altri rilievi. E infatti il sarcofago B è una replica delle scene 2-5 di A, colla diffe-

(1) Cfr. R. Schöne, in *Arch. Ztg.*, a. 1869, p. 107.

renza che nella scena della fuga di Medea, questa non ha la spada nella destra. Il sarcofago C è una replica di B; è notevole nella prima scena il paraninfo che porta nella destra una corta fiaccola abbassata; attributo per cui il Dilthey credette riconoscere in questa figura un *Imeneo letale*. Nella terza scena poi ricorre novellamente l'erma barbata (distintivo della palestra) che manca in B. Il frammento D presenta la prima scena di B con la nutrice, il supposto Imeneo letale e l'erma barbata che negli altri rilievi piglia posto nella terza scena. Della seconda scena non resta che la figura di Creonte munito di benda regale. Noto che le mani del re non sono portate disperatamente al capo, come negli altri rilievi, ma si stringono convulsamente l'una nell'altra. Il frammento ostiense E è una replica della quarta scena di B e C. E lo stesso va detto dell'intero sarcofago F e di G, ossia della celebre replica berlinese. Il sarcofago H infine è pure esso analogo ai precedenti; ma reca di nuovo la figura di Tellus, nelle sembianze di una donna che giace quasi supina sotto gli alati dragoni.

Il rilievo K (203, Robert) già dallo Stark segnalato, prima del Dilthey, come uno dei più notevoli monumenti del museo di Marsiglia, è un po'rozzo nella esecuzione e va, come crede il Dilthey stesso, riferito ad epoca relativamente avanzata. Mediante alcune cornici tutto il campo del coperchio è diviso in tre piani triangolari, ciascuno dei quali reca una rappresentanza che nessun rapporto ha con quelle degli altri due. Nell'angolo sinistro è rappresentato Ulisse riconosciuto dalla nutrice (1). Nell'angolo a destra ricorre la rappresentanza assai ben conservata di Edipo che medita innanzi alla Sfinge. Nel campo centrale si vede Medea che s'avanza furiosa verso la sua sinistra, tenendo il capo rivolto a destra; accanto (uno per lato) le stanno i due figli, dei quali quello che sta alla destra di lei è in atto di camminare ed, alzando la mano destra, dimostra lo spavento provato nell'osservare il contegno strano e terribile della madre; il fanciullo che sta dall'altro lato è ancora quasi seduto al suolo, dove forse giuocava, e pone anch'esso la destra alla bocca in atto di sorpresa. Medea poi è rappresentata come figlicida mediante la solita spada chiusa nel fodero, la quale le si appoggia sul braccio sinistro, tenuta per l'elsa dalla mano corrisposdente.

Il Dilthey, dopo aver detto che alla situazione espressa nel rilievo di Marsiglia si possono adattare alcuni versi di Virgilio [*Culex*, 249 sgg.: ...... *vaecordem Colchida metrem* | *anxia sollicitis meditantem vulnera natis* ....], afferma che questa Medea furibonda può essere acconciamente illustrata dagli ampollosi versi del coro di Seneca [Med. vv. •877 sgg. = vv. 847 sgg. nell'ed. del Leo]: *Quonam cruenta Maenas* | *praeceps amore saevo* | *rapitur?* ecc.... A parte il fatto che all'attitudine scomposta e scapigliata di Medea si converrebbe meglio, come a me pare, il luogo ovidiano [*Met.*, VII, vv. 182 sgg] ..... | *Nuda pedem, nudis umeros infusa capillis*, imitato perfettamente nella *Medea* di Seneca [vv. 752 sgg.]; io penso che il confronto cercato dal dotto uomo tra il rilievo marsigliese e il coro del tragico latino sia mosso dal desiderio che egli ha di mostrare una certa indipendenza dei rilievi stessi dal drama di Euripide. Osservando invece attentamente la scena di K, essa mi pare francamente ispirata alla nota situazione euripidea che fa intravedere il figlicidio; alla posa dei due fanciulli insomma si adattano i supplichevoli accenti: οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας; del v. 1271 della Μήδεια euripidea. E che poi la fonte di questa rappresentanza non

(1) Questa rappresenta ricorda, come a me pare, il rilievo di Eurykleia e Ulisse pubblicato dall'Overbeck (*Gall. her. Bildw.* t. 33-4.

sia nè Seneca, nè alcun poeta alessandrino, lo mostra, per ciò che riguarda la posa dei due fanciulli, il confronto col dipinto pompeiano D, tornato a luce molto tempo dopo l'articolo del Dilthey negli *Annali dell' Instituto*, confronto che prova ancora una volta come gli scultori di tarda epoca fossero avvezzi a mutare motivi e situazioni dalla pittura. Il fanciullo che nel rilievo sta a sinistra di Medea è seduto a terra come quello che, nel dipinto pompeiano, attende ancora al giuoco degli astragali; l'altro figliuolo è in atto di camminare, allo stesso modo come nella nostra rappresentanza parietaria l'uno dei fanciulli corre verso la madre. Il rilievo marsigliese mostra infine di essere ispirato alla pittura in genere anche attraverso alla posizione del ferro tenuto da Medea, posizione, analoga a quella che ricorre nel dipinto d' Ercolano.

Si disse in principio che i nostri rilievi pare derivino dalle medesime fonti, talvolta lievemente alterate, ciò è assolutamente certo per tutti i sarcofagi esaminati, meno che pel marsigliese in cui ricorre un motivo in buona parte estraneo agli altri rilievi. Il modello fondamentale, ripetiamo, è sempre Euripide che ha direttamente o indirettamente ispirate le nostre scene.

La prima scena infatti (presentazione dei doni), sebbene non sia che di passaggio accennata nella Μήδεια [vv. 1136-1156], prova tuttavia che qui l'artefice ha tenuto pur presente, per quanto poteva, la tragedia greca. In qualcuno dei nostri rilievi, le persone sembrano colmare di baci e di sollecite carezze i due fanciulli, proprio come in Euripide [vv. 1141-1143]. Inoltre i doni che Medea manda a Creusa sono rappresentati nei rilievi con una chiarezza che invano cercheremmo nei dipinti vasculari, tanto vicini per epoca ad Euripide. Anche l' unica differenza che noi osservammo tra i rilievi e il drama nella prima scena e consistente nell' essere in questa Giasone muto spettatore e non in atto di calmare Creusa come in Euripide, si può in certo modo giustificare. Chi ci dice infatti se lo scultore, usando una certa libertà, non abbia voluto rappresentare la scena euripidea qualche momento dopo, quando Giasone cioè, essendo riuscito a calmare Creusa, si mette in disparte per assistere all' accettazione dei doni? A conferma di tale congettura ricorderemo come in alcuni dei nostri rilievi Creusa è rappresentata nell'atto che, già persuasa, tende gentilmente la destra ai fanciulli, come per ricevere contenta i doni ch' essi le porgono.

La seconda scena (morte di Creusa) è vicina al drama euripideo, più che il Dilthey non creda. Dopo aver infatti accettati i doni, Creusa, si narra in Euripide, se n' è adornata con soddisfazione civettuola, cadendone poi vittima qualche istante dopo; quell' istante che ricorre nella nostra scena dei rilievi. Nè io credo che l'aver l'artefice rappresentata Creusa morente sopra un'ara sacrificale sia, come vuole il Dilthey, una prova della indipendenza dei rilievi dalla tradizione euripidea. A parte il fatto che nella seconda scena del sarcofago F, Creusa cade da una qualunque base su cui è rappresentato l'addomesticamento dei tori di Aieta (una specie di illustrazione simbolica analoga a quella dei dipinti vasculari); il morire la vittima dei veleni di Medea sull'altare è un motivo comune non solo a Seneca e a Valerio Flacco, ma anche a qualche rappresentanza figurata anteriore. Ricorderò che nei dipinti vasculari Medea uccide i proprii figli sull'ara, quasi in atto d' immolarli e di compiere una cerimonia sacrificale. Nel dipinto dell' anfora nolana di Parigi la maga ha ucciso l'uno dei figli giacente sull'altare e l'ambiente in cui si compie il figlicidio è, come accennammo, un tempio.

La terza scena (il figlicidio) si mostra più direttamente ispirata alle rappresentanze pittoriche che all'azione del drama euripideo. Esse risultano da una reminiscenza del celebre dipinto timomacheo; reminiscenza non pura e fedele, ma turbata da una certa esagerazione nell'attitudine della maga; esagerazione massima nella figura del sarcofago marsigliese. Del

resto è un resultato acquisito alla scienza che gli scultori di epoca tardiva fossero avvezz come s' accennò a mutuare numerosi motivi dalla pittura.

La quarta scena finalmente (fuga di Medea), come già si è osservato, è vicinissima alle ipotesi ed agli scolii alla Μήδεια. Inoltre, e questa considerazione starebbe decisamente contro il Dilthey, Seneca non ci parla affatto di draghi *alati*; il tragico latino; nel passo citato dal Dilthey stesso come fonte ai rilievi, dice semplicemente [vv. 1023 sg.], *squamosa gemini colla serpentes iugo | summissa praebent*..... In Seneca è alato il carro [cfr. v. 1025: *ego inter auras aliti curru vehar*.].

Ma v' è un altro elemento che è contro l' opinione del Dilthey; nei rilievi Medea porta con sè i corpi dei fanciulli, d' accordo col testo euripideo [vv. 1502-1404]; mentre non è così chiaro il rapporto tra la rappresentanza ed il *recipe iam natos parens* di Seneca (v. 1024).

Le lievi differenze dunque che allontanano le rappresentanze dei sarcofagi dal drama euripideo non sono veramente tali da farci ammettere che i rilievi *alla tragedia di Seneca stiano più vicini che non a quella di Euripide* (parole del Dilthey, art. cit., p. 68). Nè bisogna, come vuole il Dilthey medesimo, *cercare gli originali si poetici che artistici dei rilievi nell'epoca ellenistica, tanto per tempo che per gusto vicina ai Romani dell'epoca imperiale*: gli artefici lavorando in un'epoca in cui questo soggetto mitologico aveva ricevuto uno straordinario sviluppo e nelle fonti poetiche e nei monumenti, avevano dinanzi dei modelli troppo illustri e popolari, per ridursi a riprodurre dei motivi ellenistici al di sopra dei quali v' era sempre la tradizione iniziata da Euripide.

IV.

Monumenti diversi

A — *Statue*. — Ad onta delle numerose descrizioni che lasciarono gli antichi scrittori di statue rappresentanti la maga di Colco, non si può essere sicuri della reale esistenza di esse ad eccezione della famosa Medea arlesiana. Nondimeno accenneremo a codeste spesso fantastiche descrizioni perchè esse sono una prova della popolarità raggiunta nell' arte e nella letteratura dal tipo di Medea creato da Euripide. Così una statua che Callistrato [c. XIII] (1) finge di aver veduta in un suo viaggio nei confini della Macedonia e che è da lui chiamata πολυθρύλητος e indicata come uno dei più grandi monumenti della statuaria antica, aveva, secondo la sua ampollosa descrizione, tutti i tratti del tipo rappresentato da Euripide; una Medea cioè tormentata dalla lotta terribile del desiderio di vendetta coll' amore materno. Il carattere di questa statua, intorno alla cui reale esistenza è necessario restare in un riservato scetticismo, s' avvicina notevolmente, secondo il Böttiger [o. c. p. 379 sgg.] la rappresentanza di una gemma del gabinetto Stosch.

Da un epigramma *adespoton* [εἰς ἄγαλμα Μηδείης] dell' *anth gr*. (IV, 142; cfr. Dilthey art. cit.) risulta l'esistenza di una statua che s'allontana dalla patetica espressione di quella descritta da Callistrato ovvero, ciò che è per noi lo stesso, devia notevolmente dal modello euripideo. Questa Medea aveva gli occhi lividi ed incavati e col ferro pronto a colpire, pa-

---

(1) Per le statue di Medea, cfr. l'art. del Dilthey [p. 59-61].

reva saltar dalla base; abbiamo quindi l'espressione non della famosa lotta psicologica della maga, ma della sua ira furibonda: della μανίη.

Maggiore esagerazione si riscontra in una statua descritta da Libanius [IV, p. 109 sg.]: in essa il volto di Medea aveva unite insieme l'espressione della smania non ancora del tutto spenta e quella del più strano terrore; e il ferro che la maga stringeva sembrava minacciare ancora le vittime.

Il gruppo marmoreo di Medea figlicida esistente nel museo di Arles (1) (il quale, data la grossolana esecuzione, è da ascriversi, secondo il Dilthey, ad epoca notevolmente tarda) mostra Medea in atto di fermarsi dopo affannoso e rapido cammino e di sguainare colla destra la spada tenuta nella sinistra. Il petto della maga (la quale veste in chitone e mantello accuratamente disposti) è nudo ed i capelli scomposti ed ondeggianti come nel rilievo di Marsiglia, e i suoi sguardi son rivolti all'uno dei figliuoli, ch'essa sta per colpire, mentre l'altro fanciullo cerca di nascondersi sotto le pieghe dei mantello di lei; tentativo che fa anche il fanciullo più direttamente minacciato dalla madre. In questo gruppo pare, come già notò il Dilthey, che l'artista abbia voluto riprodurre il passo euripideo, nel quale si odono le grida strazianti e disperate dei figliuoli della maga.

Dalla famosa scena di Euripide, perfettamente riprodotta nella immaginaria statua descritta da Callistrato, noi giungiamo, come si vede, da una parte ad una Medea, come la arlesiana, che superata la stringente lotta psicologica, s'appresta a denudare il ferro per compiere l'orrendo delitto; e dall'altro alla Medea dell'epigramma greco, la quale consumato il figlicidio, guarda tra smaniosa e terrificata i cadaveri ancor caldi delle vittime innocenti. E pare proprio che da questo punto di vista la poesia e le arti figurate si diano la mano. Come infatti Neofrone e Seneca, non possedendo l'arte ed il gusto di Euripide, rappresentarono il figlicidio *coram populo*, così gli artisti sterili di epoca più o meno tarda, non sapendo riprodurre con espedienti esterni, ciò che aveva fatto Timomaco, la tormentosa e patetica lotta interiore di Medea, ci diedero delle rappresentanze di eccessiva violenza.

***

B—*Terrecotte*—Di rappresentanze in terracotta relative a Medea ne abbiamo due:

A—Terracotta nel Museo Nazionale di Napoli [N. Invent. 20337; cfr. tavola annessa, n. 3].

B—Rappresentanza analoga nel Museo di Berlino, cfr. C., Th. Pyl cf. *de Med. fab.* p. 67, Kekulé, D. *Terracott.* v. *Sicil.*, p. 21.

Il Dilthey (art. cit. p. 67) crede che così la quarta scena dei sarcofaghi di Medea, come le terrecotte derivano da una medesima celebre composizione; e ricongiunge a questo filone anche *alcune pittore vasculari*; il che non pare accettabile, avendo già sopra osservata la differenza che, rispetto alla rappresentanza dei serpenti, intercede tra i dipinti vasculari (serpenti senz'ali) e i rilievi (serpenti alati).

Nel v. II [p. 355] della *Rèvue archèologique*, è pubblicata in modo assai insufficiente dal Vinet una terracotta con rappresentanza relativa alla fuga di Medea; pubblicazione della quale dice il Seeliger, nel citato articolo in Roscher, essere dubbio se riproduca uno dei due esemplari esistenti, A o B, ovvero un terzo. A me pare però che questi ab-

(1) Cfr. Millin, *G. M.* 102, n. 427. *Arch. Ztg.* 1876. T. 8, 2 e Baumeister, *Denkmäler*, art. *Medeia*, 902-908.

bia qui ripetuto, senza tentativo alcuno di dissiparlo, un dubbio già espresso dal Dilthey il quale, parlando appunto della terracotta [allora, num. 6687] della collezione napoletana, da lui osservata, dichiarava di non poter decidere se la pubblicazione della rivista francese restituisse un altro esemplare o quello stesso del nostro museo, non avendo egli, il Dilthey, potuto avere a mano il volume citato della *Rèvue archèologique*.

Nella rappresentanza A, Medea, in berretto frigio, chitone cinto che le lascia scoperta buona parte del petto e mantello che le avvolge col lembo destro la gamba destra, passando con l' altro lembo sull' antibraccio sinistro, siede sul carro, poggiando la destra nella sponda di questo e tenendo con la sinistra le redini dei draghi. Ora, fatto un accurato confronto tra la nostra rappresentanza e la riproduzione datane dal Vinet è forza concludere che la rivista francese restituisse proprio l'esemplare napoletano, tanto più che il Vinet e l' inventario del nostro museo indicano entrambi il Gargiulo come possessore della terracotta, discordando però circa l'indicazione del luogo in cui essa fu trovata; Armento nella Puglia pel Vinet e Agrigento per l'inventario. Evidentemente bisogna pensare qui ad un errore più dell' inventario che del Vinet, perchè se la nostra terracotta venisse da Girgenti sarebbe stata pubblicata, accanto alla berlinese, dal Kekulé.

Comunque siasi però, io credo più inerente al mio tema avanzare qualche dubbio circa il momento rappresentato nelle terrecotte. Alla Medea dei due esemplari mancano gli elementi essenziali che nei monumenti figurati caratterizzano il tipo della figlicida. La nostra figura non porta la spada, l'attributo più costante, e nel carro su cui essa siede non ricorre la presenza dei figliuoli uccisi. Or non v'è alcuna delle rappresentanze relative alla fuga di Medea dopo il figlicidio in cui non si riscontri almeno uno di questi elementi.

Insomma noi possiamo pensare che gli artefici delle terrecotte rappresentassero non tanto la fuga di Medea figlicida quanto uno dei soliti viaggi aerei che la maliarda, secondo le varie tradizioni, compie per eseguire le sue magiche azioni. La Medea della nostra collezione ha un aspetto maestoso e quasi tranquillo, essa posa la mano destra sulla sponda del carro, mentre tiene con la sinistra le redini; posa che contrasta all' attitudine agitata e commossa della maga nei rilievi e nel dipinto vasculare E. Ricorderò infine un altro argomento che avvalora la nostra congettura; perchè, volendo l'artefice ritrarre Medea dopo il figlicidio, avrebbe dato alla sua figura il berretto frigio che le raccoglie e nasconde i capelli il cui ondeggiare agitato è tanto espressivo e di sì forte effetto nelle altre rappresentanze?

A mio avviso dunque le terrecotte vanno escluse dalla categoria delle rappresentanze figurate relative a Medea figlicida.

∴

C — *Gemme*—Le gemme di Medea [delle quali quattro son pubblicate nella fondamentale opera del Furtwängler (1)] mostrano ordinariamente la maga primo e dopo il figlicidio e risentono (quelle del primo tipo) l'influsso indubitato dell'originale timomacheo.

A — [= Furtw, 24, 43]. Sardonyx con la rappresentanza di Medea e uno dei figli.

B — [= Ibid. 37, 32] Gemma berlinese [n. 4359] che mostra Medea dopo il figlicidio.

---

(1) Cfr. *Die antiken Gemmen—Geschichte der Steinschneiderkunst im Klassischen Altertum.* 3 voll. Geisecke u. Devrient, Leipzig — Berlin, 1900.

C — [= Ibid 37, 42] — Gemma del Museo di Berlino [n. 4354] rappresentante Medea prima del figlicidio.

D — [= Ibid. 37, 44]. Gemma simile alla precedente.

A queste quattro rappresentanze si può aggiungere una *sardonyx* del catalogo dello Chabouillet (1), la quale rappresenta Medea che, tenendo il pugnale in mano, contempla i figli che giuccano a piè d'una colonna sormontata da un vaso.

Le gemme C e D sono assai simili per la rappresentanza. La prima mostra Medea che porta il pugnale e accanto a lei i fanciulli che giuocano innanzi ad un' ara dietro cui s' osserva una colonna sormontata da un Tritone. Come si rileva facilmente, abbiamo quì una rappresentanza senza dubbio ispirata all'originale di Timomaco. Analoga a questa è l'altra in cui, in luogo della colonna con Tritone, ricorre uno scudo (*gorgoneion*).

Notevolmente diverse da queste sono le rappresentanze di A e B. La prima [*sardonyx*] mostra una donna in lungo chitone cinto, la quale stringe con la sinistra l'elsa della spada chiusa nel fodero; dinanzi a lei è un fanciullo con la mani giunte in atto di pregare. Ci troviamo di fronte al solito tipo di Medea che medita il figlicidio; in conseguenza il fanciullo sarebbe atteggiato nel momento che scongiura la madre a non dargli la morte, come nel rilievo di Marsiglia. La scena rappresentata sulla gemma B può essere considerata come successiva a quella di A. Medea, volta alla sua sinistra, tiene il corpo di uno dei figliuoli poggiato sulla spalla sinistra, in un atteggiamento simile a quello che ricorre nella 4.ª scena dei sarcofagi.

Alle gemme esaminate fin quì possiamo aggiungere alcune paste le quali mostrano d'ordinario la maga dopo il delitto. Sopra una pasta illustrata dal Dexler (2) si vede Medea che uccide uno dei figliuoli colla spada, mentre l' altro giace morto; sul posto accorrono una serva ed un uomo che agita il capo in segno di dolore.

Il Lessing ed il Böttiger, seguiti più tardi dal Tölken e da Raoul-Rochette, credettero di riconoscere la rappresentanza di Medea figlicida in una pietra incisa, ora esistente a Berlino e pubblicata dallo Schlichtegroll (3), la quale mostra una donna che s' avanza con passo agitato, coi capelli irti e tenendo nella mano un pugnale. Il Winckelmann per primo credette però di ravvisare nella figura feminile una Furia ed il Dilthey aderì a questa interpretazione, principalmente per l'assenza dei figliuoli di Medea. Il Dilthey medesimo riconobbe però una Medea figlicida sopra una pietra incisa della collezione di Hope in Cadez [*choix*, p. 275, 2], che ci dà la rappresentanza di Medea sedente sopra un dragone, mentre tiene ancora in mano il ferro stillante di sangue, in una posa simile a quella che si osserva nel dipinto vasculare F.

Le gemme e le pietre con rappresentanze di Medea figlicida oscillano tra due estremi; alcune di esse, avvicinandosi notevolmente all' originale di Timomaco, ci mostrano la maga ancora in preda alla feroce lotta psicologica; altre invece, deviando da esso ci presentano la maga o in atto di compiere l' infame delitto [come nei dipinti vasculari] o dopo averlo consumato [come nella quarta scena dei sarcofagi di Medea].

Riassumendo, la fonte principale a cui l' arte figurata ha attinto per le rappresntanze

---

(1) *Cat. gen. et raisonné des Camées et pierres gr. de la bibl. imp.* Paris, p. 17, n. 100.

(2) *Cat. of engr. gems in the Brit. Mus.*, p. 158, n. 1370.

(3) *Princ. fig. de la Mythol. d'après les pierres grav. de Stosch.*, tav. IV, n. XLVI.

di Medea, è certamente il famoso drama di Euripide. E questa quasi diretta derivazione appare evidente a chi esamini in special modo e i dipinti vasculari e i rilievi di sarcofagi, stando dinanzi ai quali par di assistere allo svolgimento dell'azione euripidea. I dipinti murali sono quasi tutti in relazione coll'originale famoso di Timomaco, il quale pur direttamente s'ispirò alla Μήδεια, riproducendone il luogo più patetico e più altamente dramatico. Le statue costituiscono una serie un po' incerta; tuttavia dalle testimonianze degli scrittori possiamo dedurre come dette statue fossero pur ricavate in buona parte dal drama di Euripide, ma che non raggiungessero mai la finezza del quadro timomacheo, in quanto esse ci avvicinano sensibilmente all'atto sanguinoso e snaturato. Intorno alle terrecotte ed alle gemme possiamo osservare come esse non si mostrino direttamente ispirate a determinati originali poetici, ma derivino più o meno dalla talvolta non sapiente *contaminazione* di motivi desunti da fonti artistiche diverse, tra le quali si sente spesso ritornare la nota predominante di Timomaco.

Le divergenze poi che e nei dipinti vasculari e nelle scene dei sarcofagi si riscontrano rispetto al modello euripideo vanno spiegate in parte con una certa indipendenza degli artefici, e in parte colla evoluzione che fino ad essi, dalla tradizione euripidea, aveva subito il racconto relativo alle avventure corinzie di Medea. Inoltre affacciammo l'ipotesi che assai probabilmente alcuna delle pitture murali di Medea figlicida risentano anche l'influsso della poesia ovidiana; influsso che si combina con quello di Timomaco; e questa congettura, oltre che dallo studio diretto del tipo della Medea sedente del dipinto pompeiano, è resa accettabile dalla considerazione generale che sui decoratori di Pompei non poteva restar senza azione l'ambiente in cui essi lavoravano e che era saturo di poesia latina augustea.

n. 1

n. 3

n. 2

INDICE

PARTE PRIMA

PARTE SECONDA